القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

الدكتور

احمد زهير رحاحلة





القصيدة الطويلة

في الشعر العربي المعاصر

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

الدكتور

أحمد زهير رحاحلة





رقم التصنيف : 811.09
المؤلف ومن هو في حكمه : أحمد زهير رحاحلة.
عنوان الكتاب : القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر.
رقم الإيداع : 2011/7/2869
الواصفات : / الشعر العربي// العصر الحديث// النقد الأدبي// التحليل الأدبي
بيانات الناشر : عمان – دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.
(ردمك) ISBN 978-9957-32-629-6
تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

لا يجوز نشر أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي وجه، أو بأي طريقة أكانت إليكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم التسجيل، أم بخلاف ذلك، دون الحصول على إذن الناشر الخطي، وبخلاف ذلك يتعرض الفاعل للملاحقة القانونية.

الطبعة الأولى 2012-1433هـ



دار الحامد للنشر والتوزيع
الأردن - عمان - شفا بدران - شارع العرب مقابل جامعة العلوم التطبيقية
هاتف: 5231081 6 962+ فاكس: 5235594 6 962+
ص.ب. (366) الرمز البريدي: (11941) عمان – الأردن
www.daralhamed.net
E-mail : daralhamed@yahoo.com

الإهــــــداء

إلى...

نسرين

وإسلام

وآية

المحتويات

تقديم

يحـــاول هـــذا الكتاب تحقيق مقاربة نقدية للقصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصـــر –شعر التفعيلة – من خلال الأدوات النقدية التي تتناسب والجزئية التي تـــشكل موضـــع الـــبحث والدراسة بدءا من الوقوف على دلالة مصطلح "القصيدة الطـــويلة " في شعر التفعيلة المعاصر، ودلالاته النقدية التي تحمل تباينا من مرجع إلى آخر مرده الاختلاف بين القصائد في الطول –بوصفه مظهرا خارجيا–، وكذلك الاخـــتلاف في الرؤية /المضمون، ونمط البناء، وتقنيات التوظيف، ونوع الخطاب، وغيـــرها مـــن التباينات التي جعلت المصطلح ذاته –القصيدة الطويلة –بحاجة إلى دراســـة تكـــشف عـــنه على نحو أعمق، مع النظر في أبرز مسوغات الطول في القـــصيدة الطـــويلة المعاصـــرة التي يمكن أن نعدّ من أبرزها: المسوغات الفنية، والسياسية، والاجتماعية، والفكرية.

وتعـــدّ أنماط البناء الفني من المحاور الأساسية في دراسة القصيدة الطويلة، وقـــد وقفت الدراسة على أبرز تلك الأنماط – النمط الغنائي، والسردي، والدرامي، والمـــركب– محللة أبرز عناصرها البنائية، وأثرها في طول القصيدة، مع الكشف عن أكثر تشكيلاتها ظهورا في الأعمال الشعرية المعاصرة كقصيدة القناع، وقصيدة الـــسيرة، وقـــصيدة الحكايـــة، وقصيدة المونتاج، وتطلب الحديث عن أنماط البناء الممكـــنة للقـــصيدة الطويلة وتشكيلاتها الوقوف على أبرز التقنيات التوظيفية التي أثـــرت فـــي طـــول القصيدة وقيمتها، كالتقنيات الإيقاعية، وتقنيات الحيل السردية، والتقنـــيات الـــرؤيوية، والتقنـــيات الـــسينمائية، وتقنيات التناص، وتقنيات التشكيل البصري والتجريب.

ووقـــف الكـــتاب على الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة المعاصرة الذي شـــهد مجمـــوعة بـــارزة من التحولات التي اتسمت بطابع فكري جاء منسجما مع التأثيـــرات التـــي انبثق عنها ذلك الخطاب، ومتسلسلة مع التحولات التي مرت بها الأمـــة العـــربية، فبدأ الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة المعاصرة توجيهيا ذا

طابع يتصف بالمباشرة والتقريرية، ثم تحول إلى خطاب نقد شعري انصب في نقد المحـــاور الاجتماعـــية والسياسية والحضارية، وبلغ هذا الخطاب النقدي ذروته في المحـــور الـــسياسي إلـــى أن تحول بفعل مجموعة من المتغيرات إلى خطاب ثورة ورفـــض، يحرّض ويتمرد على الواقع والقيم والاتجاهات السائدة، ويخص الأنظمة الحاكمـــة بكثيـــر مـــن نتاجاته، ثم تحول إلى خطاب تأملي ذي طابع فلسفي مغرق بالذاتـــية أو الموضوعية المتشظية ليفتح بهذا التحول الباب أمام السؤال عن التحول القادم لهذا الخطاب الذي تتوقع الدراسة أن يكون خطاب بعث وتجديد فكري يوازي البعث والتجديد الذي تحتاجه الأمة في نواحيها كافة.

إن هـــذه الدراســـة بغثّها وسمينها ما هي إلا محاولة متواضعة واجتهاد من صاحبها لتحقيق إضافة، وهي كأي جهد بشري يبقى النقص يعتورها، فإن كان فيها خيرا فبتوفيق من الله وكرمه، وإن كان بها زلل ونقص فمني، والله المستعان.

المؤلف

المقدمة

يسعى هذا الكتاب إلى البحث في نمط من أنماط القصيدة العربية المعاصرة اصطلح - في أكثر الدراسات النقدية الحديثة - على تسميته "القصيدة الطويلة"، وستقتصر الدراسة على الوقوف على النماذج الشعرية التي تنتسب إلى شعر التفعيلة في محاولة للإجابة عن أبرز الأسئلة والقضايا النقدية التي تتصل بالقصيدة الطويلة المعاصرة شكلا ومضمونا انطلاقا من السؤال عن المعنى/ المعاني التي يحملها مصطلح القصيدة الطويلة وما يمكن أن يثيره هذا السؤال من قضايا ذات صلة كالسؤال عن أبرز العوامل - الداخلية والخارجية - التي جعلت القصيدة الشعرية المعاصرة تطول وتمتد في بعض الأحيان لتكون ديوانا مستقلا، وهل يمكن أن يقرر الشاعر أن هذه القصيدة ستطول أم أن القصيدة ذاتها تقرر ذلك وتفرضه ؟

إن الدراسات السابقة تُعد -بصورة عامة - الإطار النظري والمهاد الذي تنطلق منه الدراسة لتصل إلى المحور الفني الذي تبرز فيه أسئلة أخرى ستعطي الإجابة عنها -في تقدير الدراسة- تصورا عاما أكثر وضوحا حول القصيدة المعاصرة الطويلة موضع الدراسة- تتمحور في أغلبها حول الرؤية والتشكيل، ومن ذلك:كيف صاغ الشاعر المعاصر قصيدته الطويلة ؟ وما هي أبرز أنماط البناء الفني التي ظهرت في القصيدة الطويلة ؟ وما أكثر التشكيلات التي سنجدها للقصيدة الطويلة في أعمال الشعراء العرب المعاصرين ؟ وما أظهر التقنيات التوظيفية التي اتكأ عليها الشاعر في بناء قصائده ؟ وسؤال آخر عن الرؤى التي أودعها الشاعر قصائده الطويلة من خلال تحليل لأبرز أنماط الخطاب الشعري المعاصر وتحولاته في تلك القصائد.

وسيقوم منهج الكتاب على تحليل النص والخطاب مستعينا بالمناهج السياقية ما دعت الحاجة إلى ذلك، أما حدود الدراسة الزمانية والمكانية فيمكن القول إن الحدود الزمانية: تبدأ من تلك التي تمثل بدايات الشعر المعاصر - في منتصف القرن الماضي وحتى بدايات القرن الحالي، واختصت بشعر (التفعيلة)، ولم تشمل

القصائد الطويلة ذات البناء التقليدي (العمودي) حتى وإن ظهرت بعد منتصف القرن الماضي أو في بدايات القرن الحالي، وفي الحدود المكانية ستحاول الدراسة -قدر المستطاع- أن تشمل الشعراء العرب أصحاب القصائد الطويلة ذلك أن الدافع الأظهر في اختيار النماذج الشعرية هو الظواهر والقضايا التي تعالجها الدراسة لا الشاعر ذاته، أو البلاد التي ينتمي إليها، يضاف إلى ذلك أولية لبعض الشعراء الذين اشتهروا بأعمالهم الشعرية الطويلة على نحو يبيح لهم الحضور في الدراسة.

ولتحقيق الأهداف الأساسية التي يسعى الكتاب إليها فإنه سيحاول الإفادة من أكبر قدر متاح من الأبحاث والدراسات السابقة ذات الصلة بجوانب البحث وجزئياته التي من شأنها تحقيق القدر الأكبر من الموضوعية والدقة عند إصدار الأحكام ووضع النتائج، ومن أبرز هذه البحوث والدراسات نشير إلى الآتي:

- البحث الذي جاء في كتاب عز الدين إسماعيل حول القصيدة الطويلة في دراسته القيمة "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "، ويعد هذا الجزء من الكتاب من أهم المراجع التي استقت منها كثير من الدراسات العربية اللاحقة كما سنبين في موضعه، ونقف في الدراسة على أثر آراء عز الدين إسماعيل في من جاء بعده من النقاد والباحثين.

- دراسة للباحثة رقية حجازي عنوانها: " القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث دراسة في شعر التفعيلة " وهذه الدراسة التي هي رسالة ماجستير منجزة في عام 1994/الجامعة الأردنية تعد الأقرب لموضوع هذه الدراسة كما يوحي عنوانها، إلا أنها لم تكن شاملة جوانب الموضوع جميعها، واعتمدت على فكرة أساسية هي البحث في الأصوات التي انتظمتها القصيدة الطويلة المعاصرة، إلى جانب بعض الجوانب الفنية الأخرى، كاللغة، والإيقاع، والصورة الفنية وغيرها، وغفلت الباحثة - على الرغم من الجدة التي يمتاز بها عملها - عن النظر في بناء القصيدة الطويلة

المعاصـــرة وانماطـــه، وتقنـــياتها الفنـــية، والخطاب الذي انتظمها، وابرز تحولات ذلك الخطاب.

- دراســـة للدكتور عطية كامل النمر بعنوان: "المطولات والملاحم في الشعر العربي الحديث" وهي دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة طنطا فـــي عـــام 1996، وقـــد ظهر اهتمام الباحث في هذه الدراسة بالمطولات والملاحم في الأدب العربي في زمن أحمد شوقي والبارودي ولم يكد يلامس شـــعر التفعـــيلة، وأفـــرد فصلا لدراسة إسهام سليمان البستاني في ترجمة الإلياذة لهوميروس، ثم تحدث عن الترجمات العربية للملاحم الأجنبية وفقا لظهـــورها، واهـــتمت دراســـته بالمطولات والملاحم الدينية والوطنية، أما الدراســـة الفنية فقد انصبت على المعجم الشعري والصورة والموسيقى في الملاحم والمطولات التي تناولها من قبل.
- بالإضـــافة إلـــى عـــدد من الدراسات والمقالات والبحوث التي نظرت في موضـــوع القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر سواء كانت بحوثا جـــزئية أم معمقة، أم مختصة بدراستها لدى شاعر معين كتلك التي نجدها عـــند خليل الموسى في مقال له نشر في مجلة الموقف الأدبي عام 1981 بعـــنوان "مفهـــوما القـــصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر " أو غيرها.

ويتكون هذا الكتاب من تمهيد وأربعة فصول، يسعى التمهيد فيها إلى الوقوف على دلالة/دلالات القصيدة الطويلة عند النقاد العرب القدماء، ومواقف النقاد القدماء من قضية الطول، ثم سيقف التمهيد على مفهوم القصيدة الطويلة عند النقاد المحدثين من عرب وغربيين في محاولة لبيان أبرز الأنظار النقدية في هذا الاتجاه، ولتجلية الإشـــكالات الدلالـــية للمصطلح في الدراسات النقدية من خلال وقفات متأنية عند بعضها، ثم ستعرض للقصيدة القصيرة وما يتصل بها من جوانب أساسية.

اما الفصل الاول وعنوانه "إشكالات الدلالة النقدية لمصطلح القصيدة الطويلة ودوافــع ظهورها " فسيخصص للوقوف على دلالة الطول والاختلافات التي رافقت هذا المصطلح وبيان الرأي من كل ما يذكر في هذا السياق، وستقوم الدراسة بتقديم رؤيــتها الخاصـــة للمـــسألة من خلال توضيح الجانب الخارجي-الشكلي- للطول والجانــب الداخلي-الرؤية/المضمون- وما ينتج عنهما في توجيه دلالة المصطلح، وســتحاول بعــدها الكشف عن أبرز العوامل التي يمكن أن تعدّ مسوغا للطول في القصيدة العربية المعاصرة مع الاستعانة بالقدر المناسب من الشواهد الشعرية التي يتطلبها المقام.

أمـــا الفـــصل الثاني من الكتاب وعنوانه " أنماط البناء في القصيدة الطويلة " فستـــسعى فـــيه الدراســـة إلى الوقوف على أظهر أنماط البناء الفني التي لجأ إليها الـــشاعر المعاصر في القصيدة الطويلة، وستختص بالبحث في: نمط البناء الغنائي مـــن خـــلال تجلـــية أبرز الأنظار والاتجاهات النقدية التي بحثت في غنائية الشعر وأدواتـــه التـــي تسهم في طول القصيدة، وكذلك نمط البناء السردي وأدواته، ونمط البناء الدرامي وأدواته، ونمط البناء المركب وأدواته، ثم ستعرض لأبرز التشكيلات التـــي انتظمها بناء القصيدة الطويلة بصورة عامة كقصيدة القناع، وقصيدة السيرة، وقـــصيدة الحكايـــة، وقصيدة المونتاج الشعري من خلال توظيف النماذج الشعرية المناسبة.

وسيخـــصص الكتاب الفصل الثالث وعنوانه " تقنيات البناء الفني في القصيدة الطـــويلة المعاصـــرة " للنظـــر فـــي أبرز تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة المعاصـــرة، من خلال البحث في التقنيات الإيقاعية التي تتناسب والقصيدة الطويلة أكثـــر من غيرها كالتكرار والتدوير، وبيان قيمتهما في القصيدة الطويلة، والتقنيات السردية كاللغة والحوار والاسترجاع والتداعي والحلم والتذكر وغيرها وقيمتها في القـــصيدة الطويلة، والتقنيات الرؤيوية المتمثلة في البعد الدرامي كتعدد الأصوات، والـــصراع، والجـــوقة (الكـــورس)، والتقنيات السينمائية كتقنية المونتاج الشعري،

وتقنيات التشكيل البصري والطباعي، وتقنيات التناص، والقناع، مع التركيز على أبرز العناصر التي ظهرت في كل من التقنيات السابقة وفقا لمدى ارتباطها بالقصيدة الطويلة.

أما الفصل الرابع والأخير من الكتاب فعنوانه "تحولات المضامين الفكرية في خطاب القصيدة الطويلة المعاصرة " وسيكون للبحث في الخطاب الشعري المعاصر وتحولاته في القصيدة الطويلة، من خلال الوقوف وقفة موجزة على مفهوم الخطاب والنص والرسالة، وبيان أنماط الخطاب الشعري العربي المعاصر وخصوصيته، من خلال التركيز على سماته الفكرية وما فيها من بُعد أيديولوجي وتأثيرات اجتماعية، ثم الخطاب التوجيهي ذي الطابع الوعظي الذي رافق مرحلة البدايات، وخطاب النقد الشعري وما فيه من أبعاد نقدية اجتماعية وسياسية وحضارية، والعوامل المؤثرة في التحول نحو هذا الخطاب، ثم ستنظر في الخطاب الثوري التحريضي من خلال رصد ظاهرة التمرد والرفض، ثم الخطاب التأملي ذي الطابع الفلسفي بما حمل من مظاهر خاصة كالحديث عن الموت وجدله، ونغمة الحزن والشكوى والاغتراب، والشعور باليأس، والتأملات الفردية الخاصة.

وفي خاتمة الكتاب محاولة لبيان أبرز النتائج والتوصيات التي يقدر الكتاب أنها تستطيع أن تحقق الهدف الأساسي لها، وتفتح أفقا للدارس للتعمق أكثر في جوانب قد تكون بحاجة إلى مزيد من التوضيح والبحث.

وكأي عمل إنساني فإن هذا الكتاب قد اعترضه مجموعة من الصعوبات لعل أبرزها تمثل في قلة الدراسات النقدية الحديثة التي خُصصت للقصيدة الطويلة، وعدم القدرة على الانتفاع بالدراسات الأجنبية التي بحثت في الموضوع، وإغفال كثير من النماذج الشعرية التي تمثل القصيدة الطويلة لاستحالة دراستها كلها في حدود الدراسة.

ولا يبقـــى للمؤلف في النهاية إلا ان يقدم اعتذاره عن التقصير والزلل، وان يتقدم بعظيم الشكر والعرفان لكل من أسهم في توجيه هذا الكتاب وقدم فيه جهدا أو رأيا أو نصيحة.

الفصل الأول

إشكالات الدلالة النقدية لمصطلح القصيدة الطويلة في شعر التفعيلة المعاصر

الفصل الأول

إشكالات الدلالة النقدية لمصطلح القصيدة الطويلة

في شعر التفعيلة المعاصر

إشكالات المصطلح

التفت إلى مصطلح القصيدة الطويلة عدد من النقاد والشعراء –قديما وحديثا على نحو ما سنوضح آتيا–، في محاولة لبيان دلالة هذا المصطلح وملامحه الفنية، وفي هذا السياق تُعد دراسة الباحثة الملتزمة رقية حجازي "القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث"[1]، من الدراسات الحديثة الجادة التي حشدت لجملة من الآراء والتفسيرات النقدية التي طالت المصطلح موضع الدراسة، وهو جهد أفاد منه الباحث في سعيه لتقديم رؤيته الخاصة، ومع أن الباحثة قد اعتذرت في شكرها لمشرفها عن التقصير الذي استشعرته في بحثها، فإننا لا نجحد القيمة العلمية لما قدمت، وإن كنا نأخذ عليها عدم اتخاذها موقفا نقديا واضحا من كثير من الآراء التي وقفت عليها، بل إننا كنا نجدها تتابع كثيرا من الأقوال والآراء، أو تكتفي بعرضها دون أن تعلل ذلك أو تبرره، كتسليمها بما ذهب إليه عز الدين إسماعيل وغالي شكري من أن هناك "أمرين هامين تقوم عليهما القصيدة الطويلة هما:التعقيد والفكرة"[2]، وكذلك تسليمها باقتران "صفة الدرامية بالطول في القصيدة"[3]، وقد حاولت الباحثة أن تكشف في الفصل الأول من دراستها عن التسميات والصفات التي قرنها النقاد بالقصيدة موضع البحث كالطويلة، والكلية، والمركبة، دون أن

---

(1) حجازي، رقية:**القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1994.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) المصدر نفسه، ص 25.

تناقش شيئا من ذلك، وهو ما يدفعنا إلى محاولة الإضافة إلى ما انتهت إليه الباحثة، واستدراك ما قد يكون فاتها، من خلال مناقشة أبرز الآراء النقدية التي بحثت في مصطلح القصيدة الطويلة، واتخاذ موقف ورؤية خاصة من الإشكالات التي طالت المصطلح.

عرف العرب القدامى الشعر قصيره وطويله[1]، لكنهم لم يقفوا على تعريف جامع مانع لمفهوم القصيدة، ولم يجزموا بعدد الأبيات التي ينبغي أن تكون عليها، وظل ذلك محل خلاف عند كثير منهم، ومن ذلك على سبيل المثال ما أورده صاحب اللسان تحت مادة (قصد)، فيقول:" وقال أبو الحسن الأخفش:...، "و ليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات"، فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات، قال ابن جني:وفي هذا القول من الأخفش جواز؛وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، والذي في العادة أن يُسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة"[2]، وقال ابن رشيق:" وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير

[1] تحدث عدد كبير من النقاد القدماء عن الشعر العربي وأصوله، وخاضوا في نشأته وحدّه، ووقفوا على القول في الرجز والقطع والقصيد، وأولية ذلك، ومن الذين وقفوا على مثل هذه المسائل على سبيل المثآل لا الحصر:ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، وابن رشيق القيرواني في العمدة، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، وابن طباطبا في عيار الشعر، والجاحظ في البيان والتبيين والحيوان، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء، وابن خلدون في مقدمته، وسواهم.

[2] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم.(ت711هـ)، **لسان العرب**، ج 3، مادة (قصد)، بيروت، دار صادر، (د.ت)، ص 355.

معـــيب عـــند احـــد مـــن الناس، ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا"[1].

والمـــتأمل فـــي الأقوال السابقة يجد أن الطول فيها كان أمرا شكليا بصورة عامـــة، ومع ذلك فإن بعض كتب الأدب قد تناقلت شيئا من الأخبار التي تكشف أن الطـــول لـــم يكن أمرا شكليا صرفا على الإطلاق، بل إن للمضمون أثره في طول القـــصيدة، يقـــول أبو عمرو بن العلاء إن العرب" كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها "[2]، وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي:" وتستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلـــزة ومـــن شـــاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المـــشهورات"[3]، ووضع ابن رشيق في العمدة بابا أسماه:(باب في القطع والطول) جاء فيه:"غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أن للموجـــز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بتةً سوي بينهما؛لفضل غير المجهود على المجهود، فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمدّ من أبياته التي

---

[1] القيروانـــي، ابـــن رشيق.(ت 463هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط1، القاهرة، مطبعة حجازي، 1934، ص 164.

[2] العـــسكري، أبو هلال.(ت بعد 395هـ)، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، ط1، تحقيق:علي محمد الـــبجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي، 1952، ص 192.

[3] ابن رشيق، المصدر السابق، ج1، ص 162.

هـــي قطعة قصيدة"[1] ، وفي حديثه عن القصائد السبع الطوال حاول ابن أبي طاهر طـــيفور أن يحدد المسوغات التي تقدمت بها تلك القصائد[2] والأسس التي اعتمدها، "وممـــا لا ريب فيه أن طول تلك القصائد كان أبين تلك الأسس، ولكن ابن طيفور يـــورد تعلـــيلات أخـــرى لا نـــدري هل كانت قائمة في أذهان الذين اختاروا تلك القصائد، أو أنها نتاج تصوره الذاتي، فقد جعل: 1-اشتمال القصيدة على معانٍ كثيرة لا مـــثل لهـــا، مثل قصيدة امرئ القيس وزهير 2-وانفرادها بمحاسن لم تجئ في غيرها وإطلاق خاتمة بليغة فيها كقصيدة طرفة. 3- وانفرادها في الوزن والعروض كقصيدة عبيد – جعل هذه الأمور عناصر في الحكم على الشعر الجيد "[3]، ويرى حـــازم القرطاجني أن الطول يعود لمقصد الشاعر، فيقول: " من القصائد ما يقصد فـــيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقـــصر"[4]، وما القصد الذي يشير إليه حازم القرطاجني إلا المضمون الذي من أجله طالت القصيدة أو قصرت أو توسطت.

ومـــع ذلـــك فقـــد ظـــل الأمر في كثير من المواضع مبهما، والصورة غير واضحة، فنحن حين نقف على كتاب مثل (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) لابن الأنباري، أو جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ومن قبلهما المفضليات والأصـــمعيات، ونحاول البحث في مسوغات الاختيار الشعري، يتبين لنا أن الطول بدلالته الشكلية كان معيارا بارزا في اختيار كثير من القصائد، ولعل المضمون كان

---

[1] المصدر نفسه، ص 163.

[2] طـــيفور، ابن أبي طاهر(ت280 هـ)، **المنثور والمنظوم: القصائد المفردات التي لا مثل لها**، تحقيق: محسن غياض، ط1، بيروت –باريس، منشورات عويدات، ص 39 وما بعدها.

[3] عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص 75.

[4] القرطاجني، حازم.(684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966، ص 303.

معـــيارا لاحقـــا لـــدى بعضهم، فنحن نجد من النقاد من قدّم الشاعر او اخره لطول قصائده أو عددها دون الاحتكام للمضمون، ومن ذلك ما يرد عند صاحب الطبقات، وصــــاحب الشعر والشعراء وغيرهما، فقد قال ابن سلام في حديثه عن الأسود بن يعفــر: " وكان الأسود شاعرا فحلا، وكان يكثر التنقل في العرب، ويجاورهم، فيذمّ ويحمــد، وله في ذلك أشعار، وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر، لو كان شــفعها بمثلها قدمناه على مرتبته"[1].وهذا ابن قتيبة في الشعر والشعراء حين يذكر طــرفة بـــن العبد يقول:" وهو أجودهم طويلة" [2]، إلى أن يصل إلى ذكر الأعشى، فيقول: "قال أبو عبيدة: الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين، وهو يقدم على طرفة، لأنـــه أكثر عدد طوالٍ جيادٍ" [3].ولمّا سئل أبو عبيدة عن جرير والفرزدق والأخطل أيهـــم أشـــعر؟ اختار الأخطل، وحين سئل بأي شيء فضُل عليهما، قال: "بأنه كان أكثرهم عدد قصائد طوالٍ جيادٍ ليس فيها فحش ولا سقط" [4].

ومـــع أنـــه من الجلي تفضيل كثير من النقاد للقصيدة الطويلة إلا أننا لا نقف علـــى حدود واضحة يمكن عندها إسباغ صفة الطول على القصيدة، وقد يبدو الأمر مـــسوغا لهـــم على وجه من الوجوه، إذ ليس من السهل أن نحدد عدد أبيات يمكن عـــندها بيان الحدود الفاصلة بين القصيدة الطويلة وغير الطويلة، ومع ذلك لم يعدم

---

[1] الجمحـــي، ابـــن ســـلام(ت231هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، شرحه:محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1974، ص147.

[2] الديـــنوري، ابـــن قتيبة(ت276هـ).**الشعر والشعراء**، ط1، تحقيق:عمر الطباع، بيروت، شركة الأرقم بن أبي الأرقم1997، ص 118.

[3] المصدر نفسه، ص 173.

[4] الحمـــوي، ياقـــوت(ت626هـ)، **معجم الأدباء**، تحقيق:إحسان عباس، ط1، ج6، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1993، ص2851.

الامــر مــن محاولــة ميز القصيدة الطويلة عن سواها من خلال المضمون كذكر الأغراض والمواضع التي تستحب الإطالة فيها دون تفصيل المسألة أو بيانها.

ومن جهة أخرى نجد بعض النقاد والأدباء يرفض الإطالة ويستقبحها، ويميل للإيجــاز والقصد في الإبانة، فقد جاء في العمدة:" قال بعض العلماء:يحتاج الشاعر إلــى القطــع حاجته إلى الطول، بل هو عند المحاضرات، والمنازعات، والتمثل، والملــح أحــوج إلــيها منه إلى الطوال، وقال أحد المجودين، وهو محمد بن حازم الباهلي:

أبى لي أن أطيل المدح قصدي إلى المعنى وعلمي بالصوابِ
وإيجازي بمختصرٍ قصيرٍ حذفت به الطويل من الجوابِ

وقــيل لابــن الزبعــري: إنــك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المــسامع، وأجــول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشعر غرة لائحة، وسبة فاضحة، وقيل لبعضهم: لم لا تطيل الشّعر؟ فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل ذلك لآخر، فقال: لستُ أبيعه مذارعة. وقيل للفرزدق: ما صيّرك إلى القــصائد القــصار بعد الطوال؟ فقال: لأني رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل أجول. وقالت بنت الحطيئة لأبيها: ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ فقال: لأنها في الآذان أولــج، وبالأفواه أعلق. وقال أبو سفيان لابن الزبعري: قصرت في شعرك؟ فقال: حسبك من الشّعر غرّة لائحة، وسمةٌ واضحة. وقيل للنابغة الذبياني: ألا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر؟ فقال: من انتحل انتقر. "[1].

ونجــد كثيــرا من البلاغيين القدماء يميل إلى الوقوف على مفهومي الإيجاز والإطــناب عند ذكر الطول والقصر في العمل الأدبي على نحو يكشف وعيا نقديا بهــذه القــضية، فالجــاحظ على سبيل المثال لا يرى أن الإيجاز "يعني به قلة عدد الحروف واللفظ، وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار فقد

[1] ابن رشيق.المصدر السابق، ج1، ص 163.

اوجز، وكذلك الإطالة، وإنما ينبغي له ان يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه ولا يـردد وهو يكتفي في الإبهام بشطره، فما فضُل عن المقدار فهو الخطل"[(1)] ، ويرى الرمانـــي أن" الإيجـــاز بلاغـــة، والتقصير عيّ، كما أن الإطناب بلاغة والتطويل عـــيّ،...، فإن لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعا يكون به أولى من الآخر، لأن الحاجة إليه أشد، والاهتمام به أعظم، فأما التطويل فعيب وعيّ، لأنه تكلف فيه الكثيـــر فـــيما يكفي منه القليل "[(2)] ، وهو يتابع في هذا ابن سنان الخفاجي في سر الفـــصاحة، وابـــن الأثيـــر الـــذي يقول:" الإطناب زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، والتطويل زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة "[(3)] .

إذن، وجـــدت القصائد الطوال أنصارا لها وكذلك غير الطوال، ولم نجد من يقطـــع فـــي الأمر، بل إن أصحاب الطوال لم يكتفوا بها وأبدعوا القصار والقِطَع، وظهـــرت الأراجيز بصفة الطول التي عرفت بها مع اختلاف المواقف منها ذاتها، دون أن نـــصل إلـــى حدود الملاحم التي اشتهرت عند بعض الأقوام غير العربية، وهـــذه القضايا وسواها مما يحتاج إلى وقفة متأنية للكشف عن أبرز ما دار حولها عـــند القـــدماء -نقـــاد وشعراء-، ولعل ما قام به يوسف بكار في كتابه القيّم "بناء القـــصيدة " محاولـــة تستحق النظر والدراسة للوقوف على كثير مما أورده القدماء

---

(1) الجـــاحظ، عمرو بن بحر(ت255هـ)، **الحـــيوان**، ط1، ج1، تحقيق:عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي:القاهرة، 1938، ص91.

(2) الرمانـــي، علـــي بـــن عيسى.(ت386هـ)، **النكت في إعجاز القرآن** (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط1، تحقيق: محمد خلف الله وزغلول سلام، دار المعارف: القاهرة، (د.ت)، ص 72 -73

(3) ابـــن الأثيـــر، ضياء الدين الجزري(ت637هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط1، ج2، تحقـــيق:محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي: القاهرة 1939، ص128-129

حـــول طول القصيدة العربية والقضايا الفنية التي تتصل به [1]، ويمكن أن نخلص مـــن المقتبـــسات السابقة إلى أن القصيدة الطويلة قديما قد وقعت موقعا عظيما في نفوس النقاد والأدباء، وقدموها على غيرها في غير ما موضع، واتخذ بعض النقاد نظـــرية الكـــم معيارا أساسيا للمفاضلة بين الشعراء، فكانوا يقدمون الشاعر لكثرة قـــصائده الطـــوال، لكـــن القـــدماء لم يتواضعوا على دلالة محددة لمفهوم القصيدة الطـــويلة، بـــل كانوا يسبغون على القصيدة صفة الطول أو الجودة دون أن يحددوا عـــدد الأبـــيات الواجب توافرها في القصيدة لتُعدّ طويلة، غير أن نظرة إلى بعض القصائد التي عُدت عند بعضْ النقاد وأصحاب الاختيارات من الطوال الجياد تُظهر أن عدد الأبيات فيها كان يتراوح ما بين الخمسين والمئة، تنقص أو تزيد قليلا، وقد اســـتندت صفة الطول في القصائد العربية القديمة إلى جانبين:الشكل، والمضمون، وكـــان المظهر الشكلي هو الأغلب في تحديد صفة الطول، وتبعه المضمون، أي لم يكن المضمون وحده كافيا لتُعد القصيدة من الطوال إن لم يعاضده الشكل الخارجي، وهـــذا لا ينفـــي وجـــود من فضلّ القصيدة القصيرة وقدمها على الطويلة لأسباب وتعلـــيلات-سبق بسطها في موضعها- نرى أن كثيرا منها قد يكون موضع خلاف ونظر، لا يتناسب المقام والإفاضة في بيانه.

* * *

ارتـــبط الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة -قصيدة التفعيلة – وظروف نـــشأتها بالحديث عن أثر القصيدة الغربية فيها، ولا نحتاج إلى كثير استشهاد لبيان مـــدى افتـــنان كوكـــبة من رواد الشعر العربي المعاصر -وعلى الأخص شعراء التفعـــيلة- بالأعمال الشعرية الغربية وأعلامها بصورة عامة، بل إن كثيرا منهم قد عبّـــر بوضـــوح عـــن إعجابه الشديد بها، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الـــشاعر بـــدر شـــاكر الـــسياب الـــذي يقول: "درست شكسبير وملتون والشعراء

---

[1] انظـــر: بكار، يوسف(1983)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر: بيروت، ص 240-271.

الفكتوريين ثم الرومانتيكيين، وفي سنتيّ الاخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت لأول مرة بالشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيـــتس لا يقل عن إعجابي بإليوت" [1]، ويضيف الدكتور إحسان عباس في السياق ذاتـــه:" والحقيقة أن السياب في بحثه عن منبع شعري يتلاءم وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كل من لوركا وأيديث ستيويل" [2]، ويقول في موضع آخر:"أما الشاعرة الإنجليزية – يعني ستيويل – فإن علاقته بها أقوى وأعمق، وربما كان من الغريب أن تحتل أيديث ستيويل كل هذه المكانة في نفسه،...، وتحدث دائما عنها في إجلال بالـــغ، وذهب يعلن في شيء من المباهاة أنه تأثر طريقتها في الشعر، وقرنها دائما بإليوت؛لـــيقول إن الشعر الإنجليزي الحديث عرف شاعرين عظيمين لا واحدا" [3]، أمـــا القصائد الطويلة الغربية التي نود الإشارة إلى تأثيرها في شعرائنا الرواد فهي عديـــدة، لعل أهمها وأشهرها: الأرض اليباب، والرجال الجوف لإليوت، وأم ترثي طفلها لأيديث ستيويل، وملكة الجان لسبنسر، وعذابات شمشمون لملتون، والبحيرة لـــ لامارتين إلى جانب قصائد لشيلي، وسان جون بيرس، وكيتس، وغيرهم.

وكما أن النقاد القدامى لم يجمعوا على أمر واحد في القصيدة الطويلة، فكذلك الـــنقاد الغـــربيون المعاصـــرون اختلفوا في الأمر عينه، فنجد منهم من أقرّ وجود القـــصيدة الطـــويلة، وأبدع عددا منها مثلما نجد عند الناقد والشاعر ت.س.إليوت، ومـــنهم من وقف موقفا وسطاً كذلك الذي يرى أن "عنصر الحجم أو الطول عنصر هـــام، وهـــو لـــيس هاما بذاته، وإنما بمقدار ما يجعل بالإمكان الزيادة في التواشج والتوتـــر ورحابة العمل،...، وأن القصيدة الطويلة اليوم يجب أن تؤدي بدورها –

---

[1] عباس، إحسان: **بدر شاكر السياب:دراسة في حياته وشعره**، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1987 ص123.

[2] المصدر نفسه، ص 251.

[3] المصدر نفسه، ص 254-255.

مقابـــل مـــا تستغرقه من مدى-أكثر مما كانت تفعله في الماضي"[1]، وهذا الرأي نجده من قبل عند أرسطو حين رأى أن" الطول الفني الأمثل هو الذي يسمح للبطل أن ينـــتقل من حال السعادة إلى حال التعاسة أو من حال التعاسة إلى حال السعادة، وذلـــك في سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها على أساس من التتابع الحتمي أو المحتمل"[2].

ويفـــرد هربـــرت ريد جزءا من كتابه (طبيعة الشعر) للوقوف على القصيدة الطويلة، ويرى أن أكثر الشعراء "يطمح لنظم قصائد طويلة، ويمكننا أن نقول تقريبا إن الاختلاف بين شاعر مفلق وشُعرور إنما هو القدرة على نظم قصيدة طويلة نظما ناضـــجا، ولست قادرا على التفكير بأي شاعر يجازف المرء بتسميته (عظيما) في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير، وطبيعيّ، على الـــرغم مـــن ذلك أن يكون ثمة شعراء صغار كثيرون ممن توافرت لهم موهبة فذة لـــنظم المقطعات القصار، لهم عدد من القصائد الطوال الخاوية التي تعزّ قراءتها، الأمـــر الذي يحط من منزلتهم "[3]، فالشعراء الكبار في نظره هم الذين يستطيعون نظم القصائد الطوال والذين لا يستطيعون ليسوا كذلك، ولا يفوت ريد التنبيه إلى أن "ثمـــة أنـــواعا مـــن القصائد يكون فيها الطول لازما يحكم موضوعاتها من مثل: الملحمـــة (Epic)، والقـــصائد الفلـــسفية(Philosophic)، والأناشيد الغنائية الطويلة (Odes)، والقـــصائد القصـــصية (Direct Narratives)، وكلهـــا ليست من الأعمال

---

[1] ويليك، رينيه ووارين، أوستين(1932)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص 257.

[2] أرســطو طالـــيس (ت 322 ق.م)، **فـــن الشعر**، ترجمة:إبراهيم حمادة، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، 1999، ص 36.

[3] ريد، هربرت: **طبيعة الشعر**، ترجمة:عيسى العاكوب، مراجعة:عمر شيخ الشباب، منشورات، دمشق، وزارة الثقافة السورية، ص 59.

الـــشعرية الضخمة أو الطويلة "[1]، وفي الرأي السابقة مبالغة من الناقد، تحتاج إلى تعلـــيل أعمـــق، ويصعب القطع فيها على النحو الذي سبق، مع أنه يتنبه إلى نقطة مهمـــة للغاية تتعلق بالطول، ذلك أنه " ليس ثمة معيار شامل، وفي غياب المقياس الطولـــي نكون مدفوعين إلى التفتيش عن مقياس نوعي، ثمة اختلاف بين القصيدة القـــصيرة والقصيدة الطويلة، لكنه ليس اختلافا في الطول بقدر ما هو اختلاف في الجوهر "[2].

وهـــذا الاخـــتلاف الجوهـــري بين القصيدة القصيرة والطويلة " يعتمد على الغنائـــية، فـــنحن غالـــبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية "[3]، ثم يردف قـــائلا:إن القصيدة الغنائية هي التي " تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة"[4]، أما القصيدة الطويلة " فهي القصيدة التـــي توحّد من خلال البراعة عددا أو كثيرا من مثل هذه الأمزجة العاطفية "[5]، وحـــين "يكـــون التصورّ معقدا جدا إلى حدّ يستدعي من العقل أن يتلقاه في سلسلة مفككة مرتِّبا هذه السلسلة أخيرا في وحدة شاملة، تحدد القصيدة آنذاك بأنها طويلة "[6]. وكثيـــر مـــن أنظار ريد السابقة وجدت من النقاد العرب من يسير عليها حذو الـــنعل بالنعل، كما سنجد عند عز الدين إسماعيل، وغالي شكري، وخليل الموسى وغيرهم وفق ما سنبين في الصفحات الآتية.

---

[1] بكار، يوسف، المرجع السابق، ص254.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

[3] المصدر نفسه، ص 60.

[4] المصدر نفسه، ص 60.

(5) ريد، المصدر السابق، ص 60.

[1] المصدر نفسه، ص64.

وعلى العكس من هربرت ريد فإن الناقد والشاعر "إدجار الان بو " يقف من القصيدة الطويلة موقفا صارما، يتمثل في رفضها التام، وعدّها "كذبة مفتعلة" وهو في هذا الرأي يناقش الأمر من ناحية القدرة الإبداعية والحالة النفسية للمبدع، ويرى أن القصيدة: "لا علاقات لها بالعقل أو الوعي إلا بصورة جانبية، وهي لا تهتم إطلاقا بالواجب أو الحقيقة "[1]، وقد ضمّن (بو) نظرياته عن الشعر وفصلها في مقاله " مبدأ الشعر "، ومقال "العقلية في الشعر"، ومقال "فلسفة التأليف" الذي يدعو فيه "إلى الإيجاز في كتابة الشعر، وكان يدعو إلى القصيدة التي يستطيع القارئ أن يقرأها في جلسة واحدة، إنه يرمي القصيدة الطويلة بالتناقض، لأنها لا تحقق هدفها -وهو السمو بالروح لفترة من الوقت-إنه يقول إن القصيدة الطويلة تفتقر إلى الوحدة، وهو في الوقت نفسه يعتقد أن قصائد هوميروس وملتون إن هي إلا سلسلة من القصائد القصيرة "[2].

ويرفض "فنسنت" هذا الرأي ويرى أنه " قد تكون القصيدة الطويلة قصيدة حقيقية من أول بيت فيها حتى آخر بيت، ولكن قد يكون العيب هو عيب القارئ، قد يفتر انتباه القارئ ويضعف نتيجة لتعبه الخاص، لا نتيجة لطول القصيدة، ولكن بو لا يفكر في هذا الاحتمال، كما أنه لا يفكر في احتمال شعور القارئ بلذة جمالية تتحقق إذا ما قرأ القصيدة الطويلة على دفعات"[3].واعترض جورج لوكاتش على تلك الأنظار التي تبناها إدجار بو، ورأى أنها ستصير إلى النسيان، بل إن كُتّابا أقل منه بكثير -يعني بو - أعلنوا نظريات أشد ضحالة، لكنها سقطت في النسيان، يقول

---

[1] روسلو، جان:**ادغار آلا ن بو**، ترجمة:كميل قيصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص140.

[2] بورانيللي، فنسنت(- 196)، **إدجار آلان بو:القصصي والشاعر**، ترجمة:عبد الحميد حمدي، مراجعة:أحمد خاكي، القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، ص 102.

[3] فنسنت، المصدر السابق، ص 102-103.

لـوكاتش:" إن بو ينكر في بحثه الغني بالمعلومات المفيدة (المبدا الشعري) إمكانية أثـر شـعري طويل قائلا:"إنني أقول أن ليس ثمة قصيدة طويلة، وأقول عن تعبير قصيدة طويلة هو ببساطة تناقض فاضح في حدّ الكلمة"، وفي عمله (فلسفة التأليف) يـشرح زعمه هذا بقوله:" إن كل أثر لا يقرأ في جلسة لا يتصف بوحدة وشمولية، إن كـل مـا نـسميه قصيدة طويلة ليس في الواقع سوى تتابع قصائد أقصر، أي تأثيـرات شـعرية قصيرة وهذه كلها آراء مرفوضة"[1].و مع ذلك فإن اعتراض إدغار -و من انتهجه نهجه- على وجود القصيدة الطويلة اعتراض له ما يبرره من بعض الوجوه.

لـم يعـد الطول -إن عُدّ ضد القِصر- إلا مظهرا خارجيا، ليس كافيا لبيان حقـيقة هـذا الـنمط الجديد من الشعر، وتحول الشعراء والنقاد إلى سمات أخرى، تتجلـى فـي القصيدة الطويلة، وتتصل اتصالا وشيجا ببنائها، الفني الذي يبدو أنه يحاول بصورة عامة أن ينأى بنفسه عن الغنائية التقليدية، وينحى منحى دراميا، أو ينفتح على الأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف التقنيات المعاصرة، وأدوات البـناء الجديـدة التي تُلح على الرؤية والتجربة المتكاملة، وتحوّل الشكل إلى أداة لتحقيق تلك الغاية، ونحاول في ما يأتي أن نقف على بعض أبرز الآراء التي بحثت فـي مفهـوم القصيدة الطويلة عند النقاد والأدباء العرب المعاصرين، وبيان أبرز الخصائص والسمات التي توافرت فيها، والعوامل المؤثرة في ظهورها.

* * *

يعـدُ الدكتور عز الدين إسماعيل من أوائل النقاد العرب الذين أولّوا القصيدة الطـويلة اهتماما واسعا في كتابه "الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ويرى أنه خلال الخمسة عشرة سنة الأولى من بدايات القصيدة العربية المعاصـرة " تـم استكشاف عدة أطر للقصيدة، كان آخرها إطار القصيدة الطويلة،

---

[1] لـوكاتش، جورج (1948).**دراسات في الواقعية**، ط2، ترجمة:نايف بلّوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972، ص 207.

وكـــان هذا التطور نفسه في إطار القصيدة الجديدة مصاحبا لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر"[1]، وسنلاحظ بعدها أن فكرة النزعة الدرامية والتعقيد فـــي القصيدة الطويلة ستكون أساسا يبني عليه الدكتور عز الدين إسماعيل تصوره العـــام لقـــضايا القصيدة الطويلة الفنية والمعنوية، متأثرا في كل ذلك بما صدر عن هربرت ريد وعلى الأخص: ثنائية العاطفة والفكرة[2]، وتعريفه-أي ريد- للقصيدة القـــصيرة (الغنائـــية) والقصيدة الطويلة، وأثر هو بدوره-إسماعيل- بالنقاد العرب الذين تبنوا ما تبنى من آراء واتجاهات تتصل بالقصيدة الطويلة.

يقـــول عز الدين إسماعيل: إن "مفهوم القصيدة قد تغير، فلم تعد عملا إضافيا للإنـــسان، يزجـــي بـــه أوقات فراغه، أو يمارس فيه هواياته، وإنما صارت عملا صـــميميا شاقا، يحتشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنـــساني، ومزيجا مركبا معقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو -لنقل في إيجاز- إنها صارت بنية درامية "[3]، ويرى عز الدين إسماعيل أن عصر الملاحم الشعرية قـــد انتهـــى تقـــريبا من عصرنا هذا، وأن القصيدة الطويلة المعاصرة صورة بديلة للملاحـــم القديمة، و" نستطيع أن نقرر وفقا لنظرية تطور الأنواع الأدبية أن جوهر القـــصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد وضوحا ونماء وتميزا في العصر الحديث، ولم تفقـــد الملحمـــة إلا خصائصها الشكلية وملابساتها العامة، كالطول المفرط، والمدة الطـــويلة التـــي يستغرقها نظم القصيدة، وكما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه، فأصبحت"القصيدة الطويلة" بديلا من "الملحمة" "[4]، وإذا سلمنا بصحة الرأي

---

[1] إسماعيل، عز الدين(1978)**الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي، ص240.

[2] المصدر نفسه، ص 241.

[3] عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص 248-252.

[4] المصدر نفسه، ص 248.

السابق -على ما في ذلك من بعض التعسف- فإننا نقول بداية:إن كان هذا التفسير لظهور القصيدة الطويلة يصلح للآداب التي عرفت "الملحمة" فبماذا سنفسر ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر الذي يكاد يكون خاليا من "الملاحم" ؟ وأي نوع أدبي سيكون البديل الذي تطورت عنه القصيدة الطويلة عربيا؟

ثم يقول عز الدين إسماعيل: إن" **القصيدة الطويلة** قد أخذت تعمل في خفاء، لتدخل نوعا شعريا جديدا في الشعر العربي، لم يعرف فيه من قبل، هو **(شعر الفكرة)**، فلم يعد الشعر أنه مجرد مشاعر بل أصبح -كما يقول الشاعر ريلكه- خبرات إنسانية وتجارب عميقة" [1]، لكنه لا يوضح لنا هل القصيدة الطويلة التي تعمل في الخفاء في النص السابق هي القصيدة العربية أم الغربية ؟ ويبدو واضحا من النص أن عز الدين إسماعيل يلح على علاقة: (الفكرة) ↔ (القصيدة الطويلة)التي أخذها عن هربرت ريد جاعلا منها أساسا لمفهوم القصيدة الطويلة المعاصرة.

وكان الدكتور غالي شكري من الذين تحدثوا عن القصيدة الطويلة في وقت مبكر [2] أيضا، ورأى أنه "مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه من تجارب في باب (القصيدة الطويلة)" [3]، لكنه قبل أن يعرض لنماذج من تجارب شعرائنا المعاصرين مع القصيدة الطويلة، يطرح سؤالا مهما، ويجيب عنه فيقول:" ما هي القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربي القديم بما يمكن تسميته (المطولات) لا (القصائد الطويلة)، فقد كان من مظاهر الإعجاز أن يكتب الشاعر في بحر واحد -وربما قافية واحدة-أكبر عدد ممكن من الأبيات، التي

---

[1] المصدر نفسه، ص 250.

[2] ظهرت الطبعة الأولى من كتابه (شعرنا الحديث إلى أين) عام 1968، وصرح في مقدمة الكتاب أن مادته تتكون من مجموعة بحوث نشرت قبل هذا التاريخ بخمس سنوات.

[3] شكري، غالي.(1991)، **شعرنا الحديث إلى أين ؟**، ط 3، بيروت، دار الشروق، ص 95.

قد تصل المئات والالوف،...، اما ما تقوله هذه المطولات وطريقتها في القول فإنها أشـياء لـم تخطر على بال الشاعر العربي القديم إلا في القليل النادر "[1]، وأيا ما كـان موقفنا من هذا الرأي، فإن دلالته الواضحة تقطع الصلة بين القصيدة الطويلة المعاصرة والقصيدة الطويلة التقليدية، أي لم يعرف العرب القدماء القصيدة الطويلة كمـا عـرفها الـشاعر المعاصر، وبذا تكون حديثة في الشعر العربي المعاصر، ويـصرح أن القـصيدة الطـويلة كتلك القصيدة التي نجدها عند الشاعر الأوروبي -يقصد إليوت- "الذي يقول لنا إن القصيدة الطويلة (تركيبة شعرية جديدة) لا علاقة لهـا بعـدد الأبـيات، إن طـولها مظهر خارجي فحسب، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقـا،...، ولا سبيل أن تستغني فيها عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر "[2]، وبذا يتبنى غالي شكري القول بنسبة ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر إلى مؤثرات غربية، وتصبح دلالة الطول مرتبطة بالرؤية والبناء الدرامي المعقد.

أما خليل الموسى -على تأخر طرحه النقدي مقارنة بسابقَيه - فإنه يتدرج في الوصـول إلى دلالة مصطلح القصيدة الطويلة من خلال تعريف القصيدة القصيرة التـي يرى أنها " ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة، وتسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، ولذلك تضحي القـصيدة القـصيرة بكثيـر من ميزات الإبداع، فهي تفقد عنصر الصراع، وتغدو متشابهة في ظاهرها وباطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة ويوجهها، ومن خصائـصها أيـضاً التقريـرية والرتابة والحشو، فالتقريرية نتيجة للانفعال الحار الفوضـوي، ولانعـدام عنـصري الصراع والحركة في بنية القصيدة. أما الرتابة فيفرضـها الـوزن الظاهـري المكرر من جهة، وانعدام الحركة والتموج في بنية

---

[1] غالي شكري، المصدر السابق، ص 95.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

القـصيدة مـن جهـة أخرى. وأما الحشو فأمر ناتج عن كل ما تقدم "[1]، إلا أننا نرفض كثيرا من الصفات التي يسبغها خليل الموسى على القصيدة القصيرة، لأنها تحمل أحكاما غير معللة، ولا تلتفت إلى القيمة الفنية التي يمكن أن تتحقق من خلال القصيدة القصيرة تماما كما في القصيدة الطويلة، ويبدو أن الهاجس الذي كان يدفعه لمثل هذا القول هو نفي مثل تلك الأوصاف عن القصيدة الطويلة، وهو أيضا مما لا نسلم به على نحو تام أو مطلق.

ثـم يحـشد الموسى للقصيدة الطويلة تعريفا طويلا، يحوم حول مبدأ الفكرة المـركبة، والبـناء الدرامـي دون أن يضيف كثيرا إلى ما قاله كل من عز الدين إسماعيل وغالي شكري، فيقول: القصيدة الطويلة " عمل شعري ضخم مركب معقد، ذو معماريـة درامية، وبناء عضوي، يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي، وتداخل أفقي شاقولي وظيفي، وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة. والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية بلا استـثناء، فـصوته يتداخل ضمن سيمفونية من الأصوات المختلفة، إلى أن تصير القـصيدة قطعة من الحياة في تطورها النفسي والفكري والاجتماعي. ثم هي تجربة تعبر عن رؤيا، باختصار: القصيدة الطويلة هي التي تعرف كيف توائم بين غنائيتها وعمقها."[2]، ويسلّم كما ذهب غالي شكري من قبل إلى أن " القصيدة الطويلة حديثة العهـد في شعرنا المعاصر، وأنها نتيجة لمؤثرات أوروبية وظروف عربية موائمة لهـا"[3]، إنه باختصار كما يرى بعض النقاد لم يضف حرفا واحد جديدا لما جاء به

---

(1) الموسـى، خلـيل: **مفهـوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، مجلة الموقف الأدبي**، (عدد114)، 1980، ص75.

(2) الموسى، المصدر السابق، ص 81.

(3) المصدر نفسه، ص 81 –82

كل من عز الدين إسماعيل او غالي شكري اللذين كان واضحا جدا تاثرهما بالاراء النقدية الغربية التي عرضنا لجزء منها.

وليس خليل الموسى هو الوحيد الذي ينطبق عليه هذا الحكم، بل إن الغالبية العظمى من النقاد العرب لم يزيدوا على التوسع أو الإيجاز أو تغيير الصياغة اللفظية في الحديث عن القصيدة الطويلة، كما ورد عند كل من عز الدين إسماعيل وغالي شكري، ونكتفي في هذا السياق بذكر بعض أمثلة على ما نقول كتلك التي نجدها عند جلال الخياط في قوله:" بدأت تنحسر ظلال الغنائية لتحل مكانها أجواء درامية، وتضاءلت الأغراض القديمة، وصار الإنسان مدار مضامين شعرية، تحمل سمات محلية واضحة تؤدي إلى عالمية في الذيوع والانتشار" [1]، وإن كان الخياط أبدى وعيا لحقيقة الوصف الذي أسبغ على القصيدة الطويلة، وأنه يختص كثيرا بإطار من أُطر القصيدة الطويلة وتشكيلاتها ألا وهو(القصيدة الدرامية).

أما إبراهيم الحاوي فيقول مفرقا بين القصيدة القصيرة والطويلة:"إن القصيدة القصيرة ذات مستوى شعوري واحد، وموقف عاطفي يسير باتجاه محدد وملموس، أما القصيدة الطويلة:فهي التي اجتمعت فيها عدة مواقف شعورية وخبرات فردية أو إنسانية متنوعة " [2]، وكذلك الدكتور وليد مشوح الذي يذهب إلى أن" التشكيل في القصيدة الطويلة لا يقوم على لحظة معينة من لحظات الرؤية الشعرية، وإنما يستمد مقوماته من الموقف الدرامي الذي تحكيه القصيدة الطويلة" [3] بل إن كثيرا من الدراسات المتخصصة بشاعر معين هي الأخرى تبنت الرأي ذاته.

---

[1] الخياط، جلال: **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1975،، ص6.

[2] الحاوي، إبراهيم:**حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1984،، ص 209.

[3] مشوح، وليد، التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، **مجلة ثقافات**، كلية الآداب، جامعة البحرين(ع3)، 2000، ص 55.

وممـــا يـــستوقفنا فـــي العرض السابق ذلك الإلحاح على البناء الدرامي في القصيدة الطويلة، والنفور من النموذج الغنائي –و إن كان طويلا– حتى تكاد تكون القــصيدة الطويلة عند كثير منهم هي القصيدة الدرامية، ولعل ذلك يعود إلى " أنهم كانوا يبحثون عن البنية الفنية العليا للقصيدة الطويلة، البنية الدرامية التي هي وسيلة الــشعر للبعد عن الغنائية، ولأنهم وجدوا أن النماذج المتميزة من القصيدة الطويلة ذات بنــية درامية "[1]، لكن الخطير في الأمر هو ذلك التشدد للبناء الدرامي الذي ذهــب معــه بعض النقاد إلى أن " أية قصيدة تقع خارج هذا المفهوم هي مطولة، وليــست قصيدة طويلة لسبب بسيط، هو افتقارها إلى البنية الدرامية التي أصبحت عــاملا حاســما فـــي تحديد هوية(القصيدة الطويلة)، وفرزها عن نسختها المشوهة (القــصيدة المطــولة)"[2]، لكن نرفض هذا الرأي ونرى أنه ينبغي"ألا يتبادر للذهن بـــأن أي قـــصيدة طـــويلة هي درامية بالضرورة، فليس الطول وحدة ميزة للعطاء الدرامـــي"[3]، ولا يعنـــي هذا أن القصيدة الطويلة "واحدة من أهم إنجازات الحداثة الــشعرية العربية على مستوى البناء الفني للقصيدة في شكلها الجديد"[4]، دون أن ننتقص من قيمة البناء الدرامي وأثره في القصيدة المعاصرة، أو أهمية الغنائية حتى في القصيدة المعاصرة.

وبدا من الحديث السابق عن القصيدة الطويلة أن ضدها هو القصيدة القصيرة، وأن القــصيدة القــصيرة هي القصيدة الغنائية، ونرى أنها تُعد منجزا مهما، لا يقل

---

(1) حجازي، المصدر السابق، ص 25.

(2) القــصيري، فيــصل: **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، ط1، عمان، دار مجدلاوي للنشر، 2006،، ص 40.

(3) أطمـــيش، محـــسن:**دير الملاك:دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1977، ص 75.

(4) القصيري، المصدر السابق، ص35.

شـــانا عن القصيدة الطويلة، ولا نبالغ إن قلنا إن كثيرا من الشعراء الرواد والجيل الـــذي تلاهم قد أبدع هذا النوع من القصائد أكثر من القصيدة الطويلة، وقد بين عز الدين إسماعيل أن القصيدة القصيرة ما تزال " تشغل حيزا لا بأس به في دواوينهم- الشعراء الرواد- وما زال شعراء الجيل الطالع يكتبونها " [(1)].

وقــد اهتم كثير من النقاد بالقصيدة القصيرة المعاصرة، فأشار غالي شكري إلـــى أن " إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء والرمـــز والتدفق " [(2)]، وجرى أساس التفريق بينها والقصيدة الطويلة لدى كثير من الـــنقاد على أساس الجوهر والمضمون، لا على أساس الطول أو الشكل الخارجي، ومـــع ذلك فقد كان الغالب"على القصيدة القصيرة صفة الذاتية والغنائية " [(3)]، وهذا رأي هربـــرت ريد الذي سبق بيانه، وبقيت العاطفة البسيطة التي تعبر عن موقف شـــعوري مـــوحد، والذاتية المفرطة أكثر السمات الفنية المرتبطة بها والمميزة لها، إلى جانب سمات معاصرة أخرى أبرزها التركيز والكثافة، والاستجابة السريعة من الشاعر، والخلو من البناء الدرامي الذي تمتاز به القصيدة الطويلة، وإن كنا نجد من يـــرى " أن البـــناء الدرامي ليس حكرا على القصيدة الطويلة، بل بات من الممكن الإمـــساك بعناصـــره في القصيدة القصيرة نسبيا، ما دام العرض الفني فيها متميزا بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري " [(4)].

ولا يمكن الجزم بأن تلك السمات السابقة ظلت ملازمة للقصيدة القصيرة، بل إن دراســـات خاصـــة بالقـــصيدة القصيرة-كدراسة علي الشرع في بنية القصيدة

---

(1) إسماعيل، المصدر السابق، ص 242.

(2) غالي شكري، المصدر السابق، ص 96.

(3) أطميش، المصدر السابق، ص15.

(4) بغـــدادي، شوقي، تحولات في بنية القصيدة العربية، **مجلة الموقف الأدبي**، (ع3) سنة 1999، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص56.

القصيرة عند ادونيس مثلا- بينت ان للقصيدة القصيرة سمات فنية وقيمة شعرية لا يمكن التقليل من شأنها، بل إنها قد لا تتوافر في القصائد الطويلة، وكما أن القصائد الطويلة المعاصرة تعبر عن خصوصية فنية فإن القصيدة القصيرة المعاصرة تعبر عن الأمر عينه، والمقام لا يتسع لعقد مقارنة بين القصيدة القصيرة والطويلة.

ومن ضمن الإشكالات التي دارت حول القصيدة القصيرة -إضافة إلى ما اتصل ببنائها- إشكالية التسمية، فقد ظهر لهذا النمط من القصائد أسماء متعددة، وحاول كثير من النقاد أن يوضح نقاط افتراقها عن غيرها من المسميات، ونأيا بالبحث عن الإطالة نكتفي بالإشارة إلى أبرز التسميات التي أُطلقت على هذا الشكل- سبع عشرة تسمية - كما رصدها الدكتور فيصل القصيري [1]، وهي:" القصيدة القصيرة أو الغنائية، والقصيدة الشعرية المركزة، وقصيدة التوقيعة، وقصيدة الضربة، وقصيدة الفقرة، وقصيدة الدفقة، وقصيدة الومضة، وقصيدة اللمحة، وقصيدة المفارقة، وقصيدة الأسئلة، وقصيدة النفس الواحد، وقصيدة القص الشعري، والقصيدة الصورة، والقصيدة الفكرة، والقصيدة الخاطرة، والقصيدة البرقية، والقصيدة العنقودية "، ويرى الدكتور علي الشرع " أن المستقِر في الاصطلاح هو القصيدة القصيرة short poemالتي تنتظمها دفقة " [2].

---

[1] القصيري، المصدر السابق، ص95 وما بعدها.

[2] الشرع، علي: **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 54.

المبحث الأول

أنماط القصيدة الطويلة

إن المتأمل في الخلاف الذي وقع بين النقاد-من عرب وغربيين- يسلمنا إلى أمر نرى أن له أهمية في هذا الشأن، ألا وهو تلك النماذج الشعرية التي استندت إليها الآراء النقدية التي عرضنا لبعضها في ما سبق، فكثير من النصوص الشعرية التي تمثل القصيدة الطويلة كانت توظف دون معيار محدد لمسوغات اختيارها من قبل النقاد، بل نرى أنها في كثير من الأحيان كانت توظف لخدمة الرأي النقدي الذي يتبناه الناقد، وقد يُظهر لنا جمع تلك النصوص من مظانها النقدية في سفر مستقل عن مدى التباين بينها، إنها في سياق مفرد تصلح لشدّ عضد بعض الأنظار، لكنها لا تصلح لها جميعا، فعلى سبيل المثال تبدو لنا بعض أنظار الشاعر والناقد أدجار آلان بو في القصيدة الطويلة منطقية، إذا ما عرفنا أنه دلل على صحتها بنماذج لملتون وهوميروس ودانتي، في حين تبدو الأنظار المخالفة لأدجار آلان بو -كتلك التي وجدناها عند هربرت ريد وجورج لوكاتش مثلا- هي الأخرى منطقية، إذا ما عرفنا كذلك أنها بنيت على الاستشهاد بنماذج مختلفة من أعمال سان جون بيرس وسبنسر وت.س.إليوت، وعليه، فإن بعض الآراء النقدية اختلفت لاختلاف النماذج الشعرية، وسيكون من الصعب الجمع بين الإلياذة أو الفردوس المفقود والأرض اليباب، لكن سيظل الطول أبرز الخصائص المشتركة التي تجمع بينها.

وبصورة عامة فإن التباين الحاصل حول القصيدة الطويلة مرده الاختلاف في المضمون والأسلوب، وما يتصل بهما من أفكار وتقنيات ومقدرة فنية، وعليه قد تكون بعض القصائد طويلة، لكن ليس بالضرورة أن تجري على نسق واحد يحكم بناءها، ونرى أن الأمر لا يقف عند حدود إثبات الطول أو نفيه على الرغم من الإشكالية التي تصاحب هذه المسألة، بل نرى أن في الأمر سعة تمكننا من الإفادة من النماذج الشعرية المختلفة في بنائها وطولها للتحدث عن أنماط ممكنة للقصيدة

الطـــويلة، مـــع اعتقادنا بانه " من الخطل ان يحدد النقاد – ايا كانوا وانى وجدوا – طولا محددا للقصيدة عامة أو للقصيدة الطويلة أو القصيرة خاصة "[1]، ولعله من الممكـــن أن يتأتـــى هـــذا الأمـــر مـــن بعـــدين، نقـــدر أن أولهما يتصل بالشكل الخارجي(الطول)، والثاني يتصل بالبنية الداخلية، لكننا ندرك أن الوقوف على حدود فاصـــلة بين الأجناس الأدبية –وحتى في الجنس الواحد–أمر يصعب الوصول إليه بصورة قطعية، وتبقى المسألة نسبية في كثير من جوانبها، وهذا الأمر هو ما ندركه في محاولتنا الآتية لتفسير القصيدة الطويلة من حيث الشكل والبنية.

القصيدة الطويلة من حيث الشكل

ذهـــب بعـــض الـــنقاد والأدباء، كما بيّنا سابقا، إلى إنكار أهمية الطول في الحـــديث عـــن القـــصيدة الطويلة وأخذوا يهتمون " بالمقياس "الكيفي" للتفرقة بين القصيدتين الطويلة والقصيرة، وهو ما يتمثل عندهم في الجوهر(Essence) أكثر منه فـــي الطول (Length)"[2]، بل إن منهم من رأى أن بعض القصائد قد تكون طويلة طولا شكليا، لكنها قصيرة من حيث المضمون، فيقول عز الدين إسماعيل:"ينبغي أن يكون واضحا هنا أن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع –كما يصنع كثير من شـــعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حدّ ترقيم مقاطع القصيدة –و مع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثمّ قصيرة، مادامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد"[3]، إلا أنـــنا لا نسلم بصحة هذا الرأي بصورة تامة، ونجد الطول معيارا أوليا وأساسيا لوجـــود القـــصيدة الطويلة، لأنه كما يذهب هربرت ريد " ضروري واعتباطي في الـــوقت نفسه، ضرورة يستدعيها المضمون، واعتباطي بالنسبة إلى الصفة الشعرية

---

[1] بكار، المرجع السابق، ص 253.

[2] بكار، المرجع السابق، ص 253.

[3] إسماعيل، المصدر السابق، ص 251.

للقصيدة، أعني أنه ليس الشعر ما يستدعي الطول بل القصيدة "[1]، ولا نظن أن قصيدة قصيرة شكلا يمكن أن تسمى قصيدة طويلة لاعتبارات مضمونية، ونؤمن أن " شكل القصيدة هو القصيدة كلها "[2]، إلا أننا في الوقت ذاته نؤمن أن الطول في القصيدة الطويلة أمر يتحقق بوصفه لازمة لا تنفصل عن تكوينها، وعليه، فإن الشاعر الذي يحقق القدرة على إبداع قصيدة قصيرة، تتجاوز العاطفة الفردية إلى الفكرة بأقل عدد من الأسطر الشعرية، لا يمكن أن تسمى قصيدته حينئذ قصيدة طويلة.

وقد أسهمت الآراء النقدية التي دارت حول عملية الإبداع الشعري، وكيفية تشكل القصيدة في بلورة جزء من الرؤية النقدية الخاصة بالقصيدة الطويلة، وهذه المسألة من النقاط الرئيسة التي بنى عليها أدجار آلان بو ومن انتهج نهجه حججهم في نفي وجود القصيدة الطويلة من خلال الميل إلى نظرية الإلهام في الإبداع الشعري، فأنكر أن تدوم الحالة الشعورية كل هذه المدة الزمنية التي يحتاجها خلق القصيدة الطويلة بوصف القصيدة تكثيف وخلق لحالة موجودة داخل الشاعر، تنمو نموا عضويا يتطور من جوانبها كلها مع كل كلمة وصورة جديدة، فعدّ أدجار القصيدة الطويلة مجموعة من القصائد القصار التي ضُمت إلى بعضها، وعندما عرضنا للانتقاد الذي وجهه "رينيه ويليك" في نظرية الأدب لآراء أدجار، وجدنا أنه يرى أن أدجار كان كاذبا في مقالته" فلسفة التأليف"التي وصف فيها كيف أن عملية تأليف قصيدة(الغراب)–لأدجار– قد مضت خطوة خطوة حتى نهايتها بالدقة والتتابع المنطقي الصارم اللذين يتطلبهما حل مسألة رياضية [3].

---

[1] ريد، المصدر السابق، ص 61.

[2] أدونيس، علي أحمد سعيد:مقدمة الشعر العربي، ط1، بيروت، دار العودة، 1979، ص 111.

[3] رينيه، المصدر السابق، ص 258.

وإن كـــان الخـــلاف حـــول عملية الإبداع حاصل في الحديث عن القصيدة بـــصورة عامة، فإنه في القصيدة الطويلة أشد ظهورا وتأثيرا، وظل البت في قضية الإلهـــام واتصاله بالإبداع الشعري مطلبا بعيدا، لم يُقدّر للقدماء ولا للمحدثين البت فيه على الرغم من تعدد النظريات والاتجاهات في هذا السياق، ومن النقاد من عمد إلى جمع أبرز تلك الأنظار والآراء دون الفصل بشيء، وإنما للوقوف عليها وبيان أثرها في تفسير الأثر الأدبي [1].

لكننا نعود من جديد ونقول:إن طبيعة القصيدة الشعرية، وخصوصية التجربة التـــي لا بدّ أن تتقاطع مع الإلهام عند نقطة معينة، هي التي تكون المرجعية الأولى للحكم على القصيدة، ولهذا وجدنا قصائد طويلة متميزة وأخرى رديئة، ويصعب أن نسلم بأن القصائد الطويلة قد خلقت خلقا متكاملا في لا وعي الشاعر، وتشكلت دفعة واحدة من أولها حتى آخرها، وفي الوقت ذاته لا شيء يمنع عبقرية الشاعر العظيم أن تخلـــق قـــصيدة طويلة في حالة شعورية واحدة، إذا كان "يعيش الحدث مخاضا وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي، فتستحيل عـــنده اللغة لعبا بالكلمات، فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي، يرمي إلى تمثـــيل عالم قيد البناء، وتنقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية" [2]، وهذا كله يحتاج إلى مـــدة من الزمن لا يمكن أبدا تحديدها، بل قد تختلف المدة التي يحتاجها الشاعر من مقطع لأخر في القصيدة الواحدة، ويبقى السؤال قائما:هل تعدّ القصائد التي تستغرق مـــدة طـــويلة، أو تتكون من مقاطع عدة، وحالات شعورية متفاوتة لإتمامها قصائد طويلة؟ أم مجموعة من القصائد التي ضمت إلى بعضها ؟

---

(1) المجالـــي، جهاد:**دراسات في الإبداع الفني- الإلهام والإبداع الشعري**، عمان، دار الجنادرية للنشر، 2008،، ص38.

(2) جيـــرر، بييـــر:**علـــم الإشارة السيمولوجيا**، ط3، ترجمة:منذر عياشي، حلب، مركز الانماء الحضاري، 2007،، ص18.

إن الفصل بإجابة محددة امر يصعب تحقيقه بصورة قاطعة، لكن الاغلب على هذه القصائد أن تعد قصائد طويلة، ما دامت تحافظ على ثنائية القصيدة الطويلة الخاصة -"التشكيل والرؤيا"- التي استبدلت بثنائية "الشكل والمضمون بمفهومها التقليدي "إذ تحول الشكل المجرد والبسيط والأحادي إلى التشكيل بمعناه المركب والمعقد والمتعدد، وتحول المضمون بمعناه المباشر والكمي والقصدي إلى الرؤيا بمفهومها الحلمي والنوعي واللاقصدي" [(1)]، وبهذا يمكن أن تتشكل القصيدة الطويلة من مجموعة متتالية من المقاطع أو اللوحات أو الصور التي قد تأخذ عناوين أو أرقاما شرط تحقيق الاتساق والترابط في الرؤيا أو الخطاب، ومع ذلك فإننا، لا نعدم وجود تجارب شعرية رديئة حاول أصحابها إيداع القصيدة الطويلة لكن الإمكانات الشعرية خانتهم فجاءت تلك القصائد الطوال مقطعة، مفككة، لا رابط حقيقيا يجمع بينها، ولعدم إدراكهم أن " للتشكيل في القصيدة الحديثة وجهان:أحدهما خارجي، والآخر داخلي.

فالتشكيل الخارجي يعني بناء القصيدة بناء "متلاحم الأجزاء، متدامج المقاطع، بحيث لا يند جزء من أجزاء النص عن البناء الكلي، أما التشكيل الداخلي، فعناصره متنوعة عديدة، أبرزها عنصر الصورة والموسيقى، ومن خلال هذين العنصرين يتم التعامل الفني الجيد مع سائر العناصر المكونة للتشكيل الداخلي" [(2)]، وهذا يقودنا إلى أمر آخر ارتبط بتشكيل القصيدة الطويلة، لجأ إليه كثير من الشعراء، يتمثل في تقسيم القصيدة الطويلة إلى عدة مقاطع، وإعطائها أرقاما أو عناوين أو فواصل، جعلت بعض النقاد يتخذ منها مطعنا على بعض الشعراء، ودليلا على تفكك قصائدهم، وبالتالي نفي انتسابها لجنس القصيدة الطويلة، كما فعل غالي شكري حين

[(1)] عبيد، محمد صابر، التشكيل مصطلحا أدبيا، **الأسبوع الأدبي**، العدد 1124، 2008/10/25، دمشق، اتحاد الكتاب العرب

[(2)] الحاوي، مصدر سابق، ص 207.

حلـــل بعض قصائد البياتي، فذهب إلى ان قصيدته (الذي ياتي ولا ياتي) " وامثالها مـــن هذا النمط بعيد كل البعد عن إليوت والقصيدة الحديثة بشكل عام، وقريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى" [1].

ونحـــن حين نقرأ بعض القصائد المطولة المسهبة من ذلك النوع لا نستطيع "فـــي الغالـــب الإمـــساك بخـــيط يدلنا على مفاتيحها أو مغزاها، لقد أصبحت هذه المطـــولات الـــشعرية تقليعة مغرية، جرّت إليها عددا كبيرا من الشعراء المولعين بالثرثـــرة الجميلة، وفتحتْ شهيتهم إلى القول إلى أقصى مداها، وحين نحاسب هذه القصائد المطولة، وحين نتساءل إن كان هناك من ضرورة فنية أو فكرية تستدعيها نجد أنها لا تختلف عن أية قصيدة قصيرة أخرى " [2]، وقد رفض غالي شكري أن يعدّ قصيدة البياتي السابقة قصيدة طويلة على الرغم من مقاطعها المتعددة، ورأى " أن أمثال هذه المقاطع دليل إدانة للشاعر، لأنها لا تكاد تستقل بذاتها، ولا ترتبط بما ســـبقها أو لحـــق بها إلا التكرار الممل" [3]، والتكرار الذي يزدحم في القصيدة من غيـــر وظيفة فنية يؤديها ما هو إلا عبء عليها، وعامل من عوامل ضعف الاتساق والترابط، ودافع للإطالة التي لا مسوغ لها.

ومـــن أمثلة ذلك أننا حين ننظر في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" للشاعر محمـــود درويـــش التـــي يمكن أن تعد من التجارب الريادية له على طريق إبداع القصيدة الطويلة، نقف على قصيدة تتكون من أربعة وعشرين مقطعا، ومع أن هذه المقاطـــع العديـــدة لا تعدم فكرة عامة تنتظمها، وعواطف جياشة تفيض بها، إلا أن ملمحا للتفكك يبدو جليا في بعض مقاطعها، إذا نظرنا إليها بوصفها قصيدة طويلة،

---

[1] غالي، المصدر السابق، ص 96.

[2] العلاق، علي جعفر: **مملكة الغجر**، بغداد، دار الرشيد للنشر والتوزيع، 1981، ص119-120.

[3] غالي، المصدر نفسه، ص 97.

فـــلا يـــضيرها لو تقدم بعض المقاطع بعضه الاخر، او حتى لو حُذِف فإنه لا يؤثر كثيرا في بنية النص ومضمونه، فهو يقول في المقطع الثامن عشر:

رايتي سوداء،
والميناء تابوت
وظهري قنطرةْ
يا خريف العالم المنهار فينا
يا ربيع العالم المولود فينا
زهرتي حمراء،
والميناء مفتوح،
وقلبي شجرةْ! (1)

وهـــذا المقطـــع – كبعض المقاطع – يمكن أن يتقدم، أو يتأخر، أو حتى أن يحـــذف، أو يـــدمج في غيره دون أن يؤثر ذلك كثيرا في القصيدة، والحق ما ذهب إليه غالي شكري من أن صنع المقاطع الشعرية لا يخلق قصيدة طويلة ما لم تتسق بشكل متتام مع بعضها.

إلا أن هـــذه المقاطـــع قد تكون أحيانا مهمة لإعطاء الشاعر مساحة مناسبة للتحول إلى فكرة جزئية، أو مشهد، أو بُعدٍ جديد من أبعاد التجربة المتكاملة، ومثال ذلـــك قصيدة خليل حاوي الطويلة "وجوه السندباد" (2) فهي تتألف من تسعة مقاطع مرقمة، ولكل مقطع منها عنوان خاص به، وتنضوي جميعها تحت العنوان الرئيسي " وجوه السندباد"، والمقاطع كلها تكوّن مجتمعة الصورة المتكاملة لتجربة السندباد – خلـــيل حـــاوي ذاته – على نحو لا يمكن معه الاستغناء عن مقطع من مقاطع هذه

---

(1) درويـــش، محمـــود:الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط2، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، 2000، ص 169.

(2) حاوي، خليل:ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة،، 1993، ص 204 وما بعدها.

الرحلة، وبترتيب متسلسل لا يستقيم معه تقديم او تاخير مقطع من مقاطع القصيدة، وفي هذا المقام يمكن أن نعد التقسيم المرقم أو المعنون فضيلة وميزة للشاعر، وفي كــلا الحالــين من التقسيم المعنون أو المرقم، فإن القصيدة تبقى طويلة لكن الحكم عليها من الناحية الفنية هو الذي يختلف، ففي المقطعين الأول والثاني يتحدث خليل حــاوي عن وجه من وجوه السندباد –حاوي ذاته –قبل السفر، ثم نراه في المقطع الثالث يتحدث عن وجه آخر من وجوه السندباد، يكشف عن حياة اللهو والعبث التي عاشــها حــاوي في بلاد الغرب، وينتقل بصورة متسلسلة إلى المقطع الرابع الذي يــصف حالـــة الــصحو من العبث والمجون والتحول نحو حياة البحث والمعرفة، ويستمر في الحديث عن وجوه رحلته إلى أن يصل إلى آخرها " الوجه السرمدي " الــذي يعبــر عن مرحلة الانتصار على الزمن والخلود، الذي يتمثل في العودة إلى الوطن، والإسهام في بناء غد مشرق، يقول:

أسندِي الأنقاضَ بالأنقاضِ
شُدِّيها.. على صدري اطمئنِّي،
سوف تخضرُّ،
غدًا تخضرُّ في أعضاء طفلٍ
عمرُهُ منْكِ ومنِّي
دَمُنَا في دمهِ يسترجعُ
الخصْبَ المغنِّي،
حُلْمُهُ ذِكرى لنَا،
رجع لِما كنَّا وكَانْ،
ويمر العُمرُ مهزومًا
ويَعْوي عنْد رِجليهِ
ورِجْلَيْنا الزمانْ [1]

[1] خليل حاوي، المصدر السابق، ص 205.

وهـذا التوظـيف لاسطورة السندباد تم للشاعر على نحو مترابط ومتسلسل، جعـل مـن تجربة خليل حاوي مع هذا الرمز تجربة ناجحة، و" من أنضج نماذج اسـتخدام الشخـصية التـراثية عنوانا على مرحلة، بل من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر "[(1)].

وقد أدرك بعض النقاد أن محاولة تأطير القصيدة الطويلة، ووضعها في قالب محدد ذي صفات معينة وخصائص فنية ثابتة، أمر يصعب تحققه على نحو مرضٍ، إن لـم يكـن صعب المنال، ولذا كان لابد من البحث عن مخرج لهذا المأزق، فقام بعـضهم فـي هذا السبيل بوضع تعريف كبير متشعب التفاصيل للقصيدة الطويلة، يحـاول استيعاب صورها كافة، وهو ما لمسناه عند غالي شكري وخليل الموسى، ومـنهم من أدرك أهمية تفصيل المسألة لكن على نحو يحفظ لمحاولة قولبة القصيدة الطويلة أساسها، وهو ما وقع في روع عز الدين إسماعيل الذي صادف في دراسته بعـض النماذج الشعرية التي تجمع بين القصيدة الغنائية -القصيرة من وجهة نظر معينة- والقصيدة الطويلة، وقاده حرصه على ربط القصيدة القصيرة بمضمون عام، يُعـدّ "تـصويرا لموقـف عاطفي يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد "[(2)] إلى تقسيم القـصيدة القصيرة إلى صور متعددة بدلا من أن يُقر بوجود صور متعددة للقصيدة الطـويلة، ونراه في سبيل هذه الغاية يمهد للأمر كما ذكرنا من منطلق مهم أكدّ فيه أن القـصر ليس في قلة عدد السطور، ثم في محاولة لا تخلو من الغموض وشيء من الاضطراب يقف بنا على أقسام للقصيدة القصيرة، وهي كالآتي:

● **الشكل الدائري المغلق /** وهو باختصار شكل تبدو فيه "القصيدة كأنها دائرة مغلقـة تنتهـي حـيث تـبدأ، ومن أمثلة ذلك قصيدة البياتي (مقاطع من السمفونية

---

(1) زايد، علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط1، طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، 1978، ص 322.

(2) إسماعيل، المصدر السابق، ص251.

الخامـــسة لبـــروكوفيف) مع أنها تتكون من ثمانية مقاطع"[1].وكل ما نجده في هذا الشكل هو تحليل من الناقد للقصيدة يمكن أن نأخذ عليه مآخذ شتى.

●**شـــكل يـــتفق في كل شيء مع الشكل السابق ولكنه يختلف عنه من حيث الـــنهاية**/"والشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود من حيث بدأ، وإنما ينتهي في القصيدة إلى نهاية غير نهائية "[2] وهو لا يعطي لهذا الشكل اسما محددا، ولا يمثل له بنموذج شعري معين بحجة أن هذا الشكل منتشر جدا في شعرنا المعاصر.

● **الـــشكل الحلزوني** / ويحتوي هذا الشكل على " آفاق شعورية لهذه التجربة أو الرؤية، وكل أفق فيها له وجهة، أي تدور القصيدة عدة دورات غير مغلقة "[3]، ويمـــثل لها بقصيدة "أغنية للشتاء" لصلاح عبد الصبور على الرغم من أنها تتكون من أربعة مقاطع طويلة نسبيا.

وتبـــين لنا أن هذا التقسيم يقوم على اختيار غير مسوغ للنصوص الشعرية، وتحلـــيل يـــشي بوجـــود قلق واضطراب في بعض الأفكار، فهو مثلا يقول بعد أن ينتهـــي مـــن تقسيم القصيدة القصيرة السابق إن: "**البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقـــرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة**، مع فـــارق جوهـــري بطبيعة الحال يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة "[4]، ثم نراه يناقض نفسه حين يقـــول إن" قـــصيدة (الملك لك) لصلاح عبد الصبور بداية طيبة في طريق القصيدة الطويلة بمفهومها الذي شرحناه، وهي وإن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة،

---

[1] إسماعيل، المصدر السابق، 252.

[2] المصدر نفسه، 259.

[3] المصدر نفسه، 260.

[4] المصدر نفسه، 262.

فـإن معماريـتها تمـثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة، واعني بذلك المعمارية الدرامـية" [(1)] ، فهو يرى في قصيدة قصيرة بداية للقصيدة الطويلة فقط لمعماريتها الدرامـية، ولقـد أصاب حين ذكر البنية البسيطة للقصيدة الطويلة، وهو شكل نقره لهـا، لكن يبدو أن الهاجس الذي كان يسيطر على عز الدين إسماعيل في معالجته لقـضايا القـصيدة الطـويلة والقصيرة ينطلق من ثنائية (العاطفة – الفكرة)، ولعل الـصواب أنـه أراد الحـديث عن نوعين من الشعر المعاصر هما:شعر الفكرة [(2)] وشعر العاطفة يتمثلان على الوجه الآتي:

القصيدة القصيرة ↔(الغنائية) ـــــــــ شعر العاطفة

القصيدة الطويلة ↔ (درامية) ـــــــــ شعر الفكرة

وإذا أراد عـز الـدين إسماعيل أن ينكر الطول أو القصر بوصفهما مظهرا خارجـيا مؤثرا للنص، فإنه يتوجب عليه أن يبحث عن صفة أخرى للقصيدة غير لفظـة "الطويلة" ليكون تنظيره منسجما مع ثنائية هربرت ريد التي سيطرت عليه، ونسأل في هذا السياق:هل تخلو القصائد العاطفية (الغنائية) على الإطلاق من وجود فكرة تنتظمها ؟ وهل يخلو "شعر الفكرة" خلواً تاما من العاطفة أو الغنائية التي هي "سمة شعرية بامتياز، إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها،.، إلى وعي الغرابة الكامنة فـي كـل مرئي أو محسوس أو مسموع، واستدراجها إلى شباك اللغة، وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم بل تخترقها، وتسمي ما لم يـسم" [(3)]؟ وهل تحمل دوال: "القصيدة القصيرة" و"القصيدة الطويلة" تلك المدلولات

---

(1) إسماعيل، المصدر السابق، 268.

(2) ورد هذا المصطلح عند عز الدين إسماعيل صفحة 250.

(3) منـصور، خيري:**أبواب ومرايا – مقالات في حداثة الشعر**، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987،، ص38.

التـــي يـــنطلق منها بعض نقادنا؟ وماذا نسمي القصيدة التي تحمل عاطفة (غنائية) وفكرة (درامية) في الوقت عينه؟هل نسميها القصيدة المتكاملة كما فعل بعض النقاد حـــين عرف القصيدة المتكاملة-وأعتقد جازما أنه يقصد القصيدة الطويلة بدليل ما صـــرح بـــه فـــي موضع سابق-فقال:"القصيدة المتكاملة هي القصيدة الغنائية التي يتوافـــر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قـــناع، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي والحاضر والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سليمة"[1]؟

ونحـــن في الوقت ذاته نجد من النقاد من أشار إلى تمازج الدرامي والغنائي فـــي أعمـــال بعـــض الشعراء، ومنهم على سبيل المثال " أدونيس، وتأليفه الفذّ بين الغنائـــية والتنظـــيم المعقد للبناء الفني"[2] ، ثم لماذا لم يحاول بعض النقاد أن يقسم القصيدة الطويلة إلى أنواع، كما قُسّمت القصيدة القصيرة ؟ ويضاف إلى ذلك حاجتنا إلـــى الإقـــرار بوجود غنائية حديثة تختلف عن الغنائية التقليدية، وتصلح أن تكون نمطا بنائيا للقصيدة المعاصرة، إننا بصورة عامة لا ننفي ولا نثبت كل ما جاء في ثـــنايا الكتب النقدية التي عرضنا لبعضها، بل نستضيء به للإسهام في محاولة بيان رؤية أخرى تحتكم إلى الطول بوصفه أمرا حتميا في القصيدة الطويلة، وإلى البناء من غير أن نجعل الغنائية مطعنا في القصيدة الطويلة المعاصرة، والقصيدة الطويلة التـــي ننظر فيها هي تلك القصيدة التي يتحقق فيها الطول-على اختلافه – بوصفه شرطا أساسيا لتكوينها متضافرا مع البناء الفني الواعي-على اختلاف أنماطه- الذي يفضي إلى عمل فني مركب ومتكامل قائم على استخدام الأدوات وتوظيف التقنيات

---

(1) الموســـى، خليل:المكونات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة، **مجلة المعرفة**، السنة الحاديـــة والـــثلاثون (العـــدد 351)، 1992، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ص 87.

(2) الـــصكر، حاتم:**مرايا نرسيس**، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995، ص 75.

الشعرية التي يتطلبها الطول لإنتاج خطاب يحمل رؤيا معينة، ويدفع تحقيقه بصورة شمولية الشاعر إلى الإطالة.

ويمكن أن تقسم القصيدة الطويلة من حيث الشكل-الطول- إلى ثلاثة أقسام، وهذه الأقسام يبقى الطول فيها معيارا نسبيا يصعب تقيده بعدد محدد من الأسطر الشعرية أو الصفحات، لكن الأمر فيه من الطول بصورة عامة ما يحقق القدر الكافي من الوقوف على نحو مستقل عند كل قسم من الأقسام التي سنوردها آتيا:

القصيدة شبه الطويلة

وهذا النمط من القصائد الطويلة قد يتسبب في نوع من الإشكال للمتلقي؛ نظراً لتحقق طول محدود في القصيدة قد يجعلها قصيرة من وجهة نظر، وطويلة من وجهة نظر أخرى، وقد نجازف ونقول:إنها يمكن أن تكون في حدها الأدنى بين المئة والمئتي سطر شعري (تقريبا)، أو بين العشر والعشرين صفحة (تقريبا)، وهذا ما استوحيناه من قصيدة (الملك لك) لصلاح عبد الصبور التي ذكرنا أن عز الدين إسماعيل عدّها البداية الطيبة للقصيدة الطويلة على الرغم من طولها المحدود، وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى هذا النمط في حديثه عن أنواع القصيدة القصيرة- الشكل الحلزوني كما أسماه -و ذكرنا في موضع سابق أنه رأى في هذا الشكل أن "البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة "[1] فإن كان هو ينسب هذا الشكل إلى القصيدة القصيرة، فإننا نخالفه، وننسبه إلى القصيدة الطويلة ذلك أنه برر نسبته إلى القصيدة القصيرة "لهيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة"[2].

---

[1] إسماعيل، مصدر سابق، ص 262.

[2] إسماعيل، المصدر السابق، ص 262.

إلا اننا نرى انه ليس هناك ما يمنع ان يتحقق في هذا الشكل فكرة موحدة ذات بناء فني متكامل مع عاطفة موحدة تنتظم الفكرة، ولا غرابة في احتواء الفكرة على عاطفة، وفي هذا الشكل أيضا تتمازج العاطفة والفكرة الموحدة بأبسط صورها في بوتقة الغنائية، أو البناء الدرامي، أو السردي، أو المركب على نحو يوحي للمتلقي أن الشاعر يملك القدرة على الإطالة، وتوظيف التقنيات الشعرية الفنية الخاصة بالقصيدة المعاصرة التي تمكنه من أن يقف بالمتلقي على خطاب يحمل رؤية معينة، ولعل هذا الحد من الطول في القصيدة هو من ما يقدر عليه الغالبية العظمى من الشعراء، لكن الشاعر الذي لا يستطيع أن يتجاوز هذا الحد من الطول الفني لا يمكن أن يعدّ من أصحاب القصائد الطويلة، وليس معنى ما سبق أن كل قصيدة من هذا الشكل هي قصيدة جيدة، فمن الممكن أن يخفق الشاعر فنيا حتى في الحد الأدنى من القصائد الطويلة.

ومن نماذج هذا الشكل نقف على قصيدة "لاعب النرد" للشاعر محمود درويش من ديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، فهذه القصيدة من الناحية الشكلية تحتوي على حدّ أدنى من الطول، قد يثير حولها خلافا في ما يتصل بهذا الأمر، وهو من مثل ما لمسه عز الدين إسماعيل في حديثه عن قصيدة "الملك لك" لصلاح عبد الصبور فرأى أنها "و إن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة، فإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة "[1]، وقصيدة محمود درويش لا تنتمي للمعمارية الدرامية التي ألحّ عليها كثير من النقاد، بل إنها تمازج بين الغنائية والسردية والدرامية، وتتجلى فيها العاطفة الفردية الجياشة بصورة لا تطغى على الفكرة أو الرؤية التي يحملها النص، وبقدر ما فاض النص بالعاطفة الفردية، فإنه قد انتظمته فكرة موحدة، تحولت بالنص من الذاتية إلى الموضوعية من خلال ضمير المفرد المتكلم وعبّر عنها الشاعر من خلال امتلاكه التقنيات الفنية

---

(1) المصدر نفسه، ص 268.

الحديـــثة للقصيدة المعاصرة، تمثل بعضها في التناص، والسرد، والحلم، والتذكر، والتداعـــي، والحوار، وشيء من الصراع، وتوظيف الرموز، والأساطير وغيرها، يقول محمود درويش:

أنا لاعب النرد،
أربح حينا وأخسر حينا
أنا مثلكمْ
أو أقل قليلا...
ولدتُ إلى جانب البئر
و الشجرات الثلاث الوحيدات كالراهباتْ
ولدت بلا زفّةٍ وبلا قابلهْ
وسُميتُ باسمي مصادفةً
و انتميت إلى عائلهْ
مصادفةً،
وورثت ملامحها والصفاتْ [1].

إن العاطفـــة الفردية التي تظهر في المقطع السابق ببنائها الغنائي ذات أهمية كبـــرى في التأسيس لفكرة موحدة تشكل الهاجس الذي يؤرق الشاعر، وسؤال الأنا الذي يلح على الشاعر لا ينفصل أبدا عن القضية المركزية التي يعشها، فأنا الشاعر التـــي تبـــرز علـــى طول النص هي الأداة التي يعبّر من خلالها عن قضية الوطن ومعنى الوجود الذاتي الذي لا يكون إلا بوجود الوطن، يقول:

---

[1] درويش، محمود:**لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي: لاعب النرد**، رياض الريس للكتب والنشر، 2009، ص35-36.

من أنا لأقول لكَم

و ما أقول لكم

عن باب الكنيسة

ولست سوى رمية نرد

مابين مفترس وفريسة

ربحت مزيدا من الصحو

لا لأكون سعيدا بليلتي المقمرة

بل لكي أشهد المجزرة [1]

والمكاشــفة التي يضع الشاعر نفسه أمامها تكشف عن الحقيقة القاسية، التي تمــثل حقــيقة وجود الشاعر، فيعترف بالتحول الحاد الذي يعيشه عبر التحول من لاعــب إلى لعبة، بل إلى رمية تجعل منه رقما يحدد قيمته الحظ فقط، فالواقع الذي يحياه، والنجاة، وكل ما هو عليه كان مقدرا له، ولم يكن هو الذي يصنعه، والذاتية هنا تعبّر عن تحول الإنسان بصورة عامة عند الشاعر من خلال الإنسان الفلسطيني لا إلى لاعب نرد، بل في الواقع إلى حجر نرد يُرمى به، فلا يستطيع أن يعرف إلا مكان سقوطه. وهذا المكان ليس مكانا ثابتا. فكل إلقاء جديد لحجر النرد قد يقذف به إلى مكان آخر، يقول:

و مصادفة صارت الأرض أرضا مقدسة

و مصادفة صار منحدر الحقل في بلدٍ

متحفا للهباء...

و مصادفة عاش بعض الرواة وقالوا:

لو انتصر الآخرون على الآخرين

لكانت لتاريخنا البشري عناوين أخرى [2]

---

[1] المصدر نفسه، ص40.

[2] درويش، المصدر السابق، ص52-53.

فالفكرة الموحدة موجودة في النص على الرغم من الغنائية التي يعج بها، وقد استطاع الشاعر أن يخفف من حدة هذه الغنائية من خلال البناء السردي وتوظيف بعض التقنيات الشعرية المعاصرة، كاستخدام المنولوج في كثير من المقاطع، وتقنيات الحلم والتذكر، والإشارة إلى بعض الأساطير كنرسيس وأولمب، وتوظيف بعض الرموز كأمرئ القيس، والتناص مع القرآن الكريم من خلال الإشارة إلى حادثة الإسراء والمعراج، وميلاد عيسى، وخبر موسى في جبل الطور، وغيرها، وهذه التقنيات والرموز والأساطير تتطلب من الشاعر مساحة أكبر للتعبير بها على نحو تام ومترابط.

القصيدة الطويلة

وهي القصيدة التي يبرز فيها طول نَفَس الشاعر، وقد تمتد لتشكل جزءا كبيرا من ديوان الشعر، وفيها تظهر قدرة الشاعر الحقيقية على إبداع بناء فني مركب ومتكامل، قادر على حمل أبعاد التجربة الشعرية كافة، من خلال التنويع والتكثيف في استخدام التقنيات الشعرية المعاصرة على نحو متنام ومترابط، يخدم الفكرة، ويوصل الخطاب من غير تكلف أو تعسف، وتتحول القصيدة بين يدي الشاعر إلى عمل فني يتطلب جهدا كبيرا ومقدرة متميزة، وتجعله كالبناء الكبير الذي يفقد قيمته الجمالية والتكوينية إذا نقص منه حجر، أو زيد فيه آخر.

ومن النماذج الريادية التي تعدّ من بدايات القصيدة الطويلة المعاصرة قصيدة المومس العمياء للسياب، وهذه القصيدة التي تمتد عبر مئات الأسطر الشعرية وعشرات الصفحات، نالت حظا كبيرا من الدراسات النقدية التي خلصت إلى أن السياب في المومس العمياء كان يسعى إلى إنتاج عمل يضاهي النماذج الشعرية الغربية المعاصرة التي قام بناؤها الفني في أحيان كثيرة على الإطالة وحشد الرموز والأساطير، ويبدو أن إغراق السياب قصيدته بهذه الرموز والأساطير جاء على حساب القيمة الفنية للقصيدة في بعض النواحي، أي أن هذا التوظيف المكثف لم يكن توظيفا مترابطا على نحو يحقق للقصيدة النمو الفني، فتحولت كثير من الرموز

والاســاطير إلــى عامل مرهق للمتلقي، اثر سلبا في تحقيق التواصل المطلوب مع القــصيدة، إلــى جانــب إغراق القصيدة في بعض مقاطعها بالغنائية المفرطة على حساب الأنماط البنائية الأخر كالبناء الدرامي أو السردي، يقول السياب في المومس العمياء:

سرب من البط المهاجر، يستحثّ إلى الجنوب
أعناقه الجذلى.. تكاد تزيد من صمت الغروب
صيحاته المتقطعات، وتضمحل على السهوب
بين الضباب، ويهمس البردي بالرجوع الكئيب
ويرج وشوشة السكون
طلقٌ..فيصمت كل شيء..ثم يغلط في جنون
هي بطة فلم انتفضتِ ؟ وما عساها أن تكون ؟
ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون [1] .

وكما كان الشاعر مغرقا في غنائيته، حريصا على القافية، كان حريصا كذلك علــى حــشد الــرموز والأســاطير، ونكتفــي في هذا السياق بذكر أبرز الرموز والأســاطير التــي وردت في القصيدة مرتبة حسب ورودها فيها، ومنها: ميدوزا، بابل، قابيل، أوديب، جوكست، مدينة طيبة وأبو الهول، المعري، أفروديت، فاوست والــشيطان، هيلــين، الإله أبولو، دفني ابنة إله أحد الأنهار، كيوبيد، هابيل، يأجوج ومأجوج، أغنية شعبية،..إلخ، ولا مشاحة في أن هذا الحشد من الرموز والأساطير يحــتاج إلــى مساحة كبيرة للتعبير به على الوجه التام، لكن السياب ذاته شعر بثقل هذا الرموز والأساطير فعمد إلى وضع إحالات هامشية تعين المتلقي على التواصل مــع القــصيدة، واكتفــي فــي بعــض المواضع بتوظيف عابر لبعض الرموز أو الأســاطير، ومــع ذلــك فإن هذه القصيدة وقصيدة "حفار القبور" للسياب " تعدان "

---

[1] السياب، المصدر السابق

المقدمــتان الجادتـــان للقصيدة الطويلة الحديثة"[1]، ومن التجارب التي أسهمت في التأسيس لمرحلة أكثر نضجا في مسيرة القصيدة الطويلة.

القصيدة الديوان

وهــذا الشكل من أشكال القصيدة الطويلة هو الأطول على الإطلاق، وفيه تمــتد القصيدة لتشكل ديوانا كاملا، وتصبح عملا فنيا مستقلا، يعبر فيه الشاعر عن تجربة متكاملة، ويقدم من خلاله رؤية شاملة لحدث أو تجربة إنسانية، وهذا الطول يعطـــي الشاعر مساحة كبيرة جدا للتعبير عن أبعاد التجربة بتفاصيلها كافة، وحرية فـــي التـــنويع والـــتلوين فـــي استخدام التقنيات الشعرية المعاصرة كحشد الرموز والأســـاطير والانفتاح على الجناس الأدبية الأخرى والتنويع في أنماط البناء الفني وغيرها، وأمثال هذا العمل الضخم ليس الأساس فيها مناقشة الوقت الذي تستغرقه، أو الحالـــة الشعورية الموحدة التي تنتاب الشاعر لحظة إبداعها بقدر ما هو السؤال عــن مدى الاتساق والترابط الذي يتحقق بين أجزاء القصيدة، والفكرة الموحدة التي تنتظم أجزاءها كافة على نحو معماري متسلسل متناسق، إضافة إلى تكامل الخطاب الذي تحمله والرؤية التي يعاينها الشاعر.

ونعتقد أن هذا النمط من القصائد الطويلة ظهر في الإبداعات الشعرية العربية بعد مروره بالشكلين السابقين، وكان ثمرة لتلك التجارب التي قدمها الشعراء الرواد والجـــيل الـــذي تلاهـــم من خلال الاطلاع عليها، وتمثلها، وأخذ مزاياها، وتجنب مزالقها، ولا يعني هذا أن قصائد هذا النوع كانت كلها تجارب ناجحة ومتكاملة، بل إن مـــنها أعمالا اعتورها الضعف والقصور، وفشلت في تحقيق النجاح الذي حققته إبداعات مماثلة لها في الطول.

ومـــن نمـــاذج القصيدة الديوان نقف على قصيدة "طرفة في مدار السرطان "للـــشاعر علي الجندي الذي وجد في تجربة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد معادلا

---

[1] شكري، مصدر سابق، ص 98.

موضـــوعيا لتجـــربته الخاصة، فاحتاج إلى مساحة كبيرة جدا للتعبير عن تفاصيل تجـــربته، فاســـتعار قناع طرفة، ومهد للقصيدة بدافع اختياره لهذا القناع، إذ يقول" نخـــتلف في كثير من صفاتنا، فقد مات هو يافعا، وما أزال أهرم.. إلا أننا نتفق في شـــيء أساسي هو أننا معا عرضة للانهيار في أي لحظة، وأن "السرطان" يقرض حياتيـــنا أبـــدا"[1] ، ويرى الدكتور خالد الكركي في طرفة رمزا للحيرة واستشراف المستقبل، وأزمته تكاد تكون وجودية، فهو " لم بتحول إلى رفض الجماعة، بل ارتد نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة والظلم، وتراجع نحو العبث والإسراف "[2] ، ويلجأ علي الجندي إلى بعض المغايرة والافتراق في صورة طرفة بن العبد، ليتحدث عن واقعه الخاص، فيقول على لسان طرفة:

إلى خدرك يا خولة أمضي جائعا
طالبا بعض الحنان
حالما أن ألتقي دفئك الموعود بالراحة
أو " تقصير يوم الدجن " أو
نسيان يوم الحرب
أيام تمرست بذاتي والطعان
و إذا قالوا جهارا:" من فتى ؟
خلت أنا"..
لكنني اليوم جبان
عرفت أوردتي طعم الهوان..[3]

---

(1) الجندي، علي:**طرفة في مدار السرطان**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1975، ص5

(2) الكركـــي، خالد:**توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، ط1، بيروت، دار الجيل، عمان، مكتبة الرائد، 1989، ص 112.

(3) الجندي، المصدر السابق، ص 35.

لكنه يلتقي مع طرفة في الشعور بالاغتراب في ارضه وبين قومه، مفيدا من الحالة الشعورية التي عبر عنها طرفة في معلقته، يقول علي الجندي:

" إنني أعرف أني صرت وحدي،

إنني أفردت إفراد البعير

صرت كالمجذوم في أهلي

فمن دنياي.. غوري "[1]

و هو في شعوره السابق يلجأ إلى التناص مع أبيات طرفة التي يقول فيها:

فمازال تشرابي الخمور ولذتي   وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها   وأفردت إفراد البعير المعبّد[2]

وفـــي هـــذه القـــصيدة الديـــوان، لجأ الشاعر إلى تقنيات معاصرة متنوعة، أبرزها:القناع، والتناص، ومزج بين البناء الغنائي والسردي، فوظف تقنيات التداعي والحلــم والتذكر والمشهد والوصف واستخدم الحوار، والمونولوج ونوّع في القافية والأوزان على نحو حقق للقصيدة ترابطا واتساقا، أسهم في الرقي بمعماريتها.

إن محاولـــة التقسيم السابقة للقصيدة الطويلة على أساس الطول الشكلي تنبثق مـــن الإقـــرار بأهميته بوصفه مظهرا خارجيا لا بد من تحققه في القصيدة الطويلة دون أن ينفـــصل ذلك عن ارتباط الطول بالبنية التي تتكوّن القصيدة الطويلة منها، وتفـــصيل القـــول ببنية القصيدة الطويلة أمر يختلف عن البحث في الأنماط الممكنة لها.

---

(1) المصدر نفسه، ص 15.

(2) طرفة بن العبد، **الديوان**، شرح:الأعلم الشنتمري، تحقيق:درية الخطيب ولطفي السقال، دمشق، مجمع اللغة العربية، 1980، ص43.

القصيدة الطويلة من حيث البنية

حين تحقق القصيدة الطويلة شرطها الشكلي -الطول- فلا بد أن يقترن ذلك بالنظر إلى مضمونها وبنائها، ولا نقصد في هذا المقام تحليل الرؤية التي تحملها، ولا الكيفية التي يعبر بها الشاعر عن تجربته والأدوات التي يستخدمها - على أهمية ذلك في كل قصيدة - بقدر ما نقصد الحكم العام على تلك القصيدة من حيث قدرتها على تحقيق الغاية منها، وتبرير الطول الحاصل فيها، ونقدر أن بيان مضامين القصيدة الطويلة، وأنماط بنائها وتشكيلاتها، وتقنياتها الفنية تحتاج إلى دراسة متأنية، وعليه فإننا نرى أنه يمكن أن تقسم القصيدة الطويلة من حيث البنية العامة إلى قسمين:قصيدة طويلة سطحية، وقصيدة طويلة نامية، ونحاول بهذا التقسيم الابتعاد عن أي تأطير فني للبنى التركيبية التي تقوم عليها القصيدة المعاصرة، وعلى نحو خاص البناء الدرامي الذي استندت إليه كثير من التقسيمات كما في تقسيم بعض النقاد القصيدة الطويلة إلى: قصيدة طويلة وقصيدة مطولة، وكذلك في تقسيم آخر يرى أن القصيدة الطويلة تقسم حسب البنية إلى قسمين:البنية الدرامية البسيطة، والبنية الدرامية المعقدة[1]، وعلى الرغم من أن التقسيم الأخير يستحق النظر إلا أننا نرى أنه يمكن أن يكون تقسيما خاصا بالقصيدة الدرامية لا القصيدة الطويلة، والقصيدة الدرامية تقع ضمن نطاق القصيدة الطويلة لا العكس.

القصيدة الطويلة السطحية

وهي تلك القصيدة التي تفشل في التعامل مع الطول، واستثمار المساحة التي تستغرقها للتعبير عن رؤيتها، فيتحول الطول فيها إلى عبء يثقلها، ويفقدها كثيرا من فنيتها، ويعود هذا الفشل إلى عدم مقدرة الشاعر على التحكم ببناء القصيدة الطويلة ومعماريتها، فتتحول القصيدة إلى حشد من الكلمات والجمل، تفتقر إلى

---

[1] عبد الفتاح، كاميليا:**القصيدة العربية المعاصرة**، الإسكندرية، دار المطبوعات الجامعية، 2007 ص 739.

الاتساق والترابط، ويعجز الشاعر فيها ان يوظف التقنيات الشعرية المعاصرة على النحو الذي يتطلبه الطول، أو قد يصعب عليه التنويع في أنماط البناء المتاحة له، فيقوده قصور أدواته الفنية، وعدم اكتمال رؤيته إلى الصنعة الممجوجة، أو التكرار الممل، أو الإسقاطات غير الواعية، وعندها يقع المتلقي فريسة للملل والتكرار، ويعود من القصيدة بخيبة أمل عندما يرتاد هذه المساحة الطويلة من التعبير، ولا يصل إلى شيء مميز، أو حتى مبرر للإطالة، والحقيقة أنه لا يمكن أن تجتمع الصفات السابقة جميعها في نص واحد وإلا ما بقي من الشعر شيئا.

وهذا النمط من القصائد الطويلة ظهر في جزء من المحاولات الريادية، ومحاولات بعض الشعراء الذين تتصف القدرة التعبيرية لهم بالقصر، فاستعصت عليهم الإطالة الفنية، ولم يكن لقصائدهم الطويلة نصيب من الطول سوى الاسم، ومن نماذج هذا النوع من القصائد الطويلة قصيدة "الذي يأتي ولا يأتي " لعبد الوهاب البياتي. فالقصيدة التي أرادها الشاعر سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية عجزت عن تقديم سيرة الخيام على النحو الذي أراده الشاعر، فوقع نهبا للكلمات الثورية التي راحت تتكرر في جميع مقاطع القصيدة، وتحولت في بعض الأحيان إلى سباب وشتم، وأسلمته دون وعي-أو ربما بوعي- إلى أسر القافية التي أثقلت القصيدة في كثير من المقاطع، يقول البياتي:

لسانها الثرثار
يقطع فيه خشب التابوتْ
خيوط العنكبوتْ
تلتف حول هذه الذبابةْ
أيتها السحابةْ
لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارةْ
وهذه القذارةْ
كل الغزاة، من هنا، مروا بنيسابورْ

على ظهور الصافنات وعلى أجنحة الطيورْ
البشر الفانونْ
يحطمون بيضة النسر، ويولدونْ
من زبد البحر ومن قرارة الأمواجْ
من وجع الأرض ومن تكسر الزجاجْ [1]

وغالبـــية مقاطع القصيدة مثقلة بأمثال هذه القوافي المرهقة، أما سيرة الخيام التي قصد البياتي إلى إعادة صياغتها، فإنها اختفت تماما، ولم يستطع أن يستثمرها بصورة فنية وافية، ولم تستطع المقاطع الشعرية –على كثرتها –أن تحقق فيما بينها ذلــك التــرابط والانسجام، الذي تتطلبه بنية القصيدة الطويلة إلى الحد الذي يمكن للقــارئ أن يحذف منها، أو يبدل ترتيبها دون أن يؤثر ذلك شيئا في بنائها، كما أن كثيــرا مــن الصور والرموز والأساطير التي احتوتها القصيدة لم تؤد إضافة فنية حقيقــية، وإنمـــا جاءت في كثير من الأحيان على صورة "إشارة عابرة ذات دلالة ســطحية جافـــة محدودة الفاعلية "[2] كشفت أن الشاعر كان يسعى إلى أن "يحشر موضـــوعات مـــستمدة من التراث في شعره حشرا، ويرهق قصيدته بهذا التصوير التأريخـــي المباشـــر،...، دون أن يمـــنح طاقـــة فنـــية تبرز روعتها وأهميتها في حاضـــرنا"[3]، وكثير من صور القصيدة "التي كانت رؤيا عذراء ذات يوم أضحت مألـــوفة وعاديـــة وممـــضوغة،...، بل إن طول (الذي يأتي ولا يأتي) يفقد حتميته

---

[1] البياتـــي، عبد الوهاب: **الأعمال الشعرية**-الذي يأتي ولا يأتي، ج2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص65-66.

[2] رحاحلـــة، أحمد:**توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، عمان، دار البيروني للنشر، 2008 والتوزيع، ص56.

[3] حـــداد، علـــي:**أثـــر التراث في الشعر العراقي الحديث**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص112.

وتبريره منذ اللحظة الاولى التي يبتعد فيها عن التركيب البانورامي المعقد للقصيدة الحديثة "[1].

القصيدة الطويلة النامية

وهــي تلك القصيدة التي يبرز فيها وعي الشاعر بالقيمة الحقيقية التي تعطيها الكلمة للقصيدة، فلا يظهر فيها إقحام للصور والتراكيب والرموز والأساطير، وتنأى بنفسـها عن التكرار الممجوج للصور والتعابير، أو الإسقاطات المستهلكة للرموز والأقـنعة، ويـبدو الطــول فيها مبررا، بل مطلبا أساسيا لاستيعاب جوانبها كافة، وتتحول القصيدة بين يدي الشاعر إلى لوحة فسيفسائية، لا تكتمل إلا مع آخر قطعة تتطلبها اللوحة، فلا مجال فيها للزيادة أو النقصان، أو تغيير قطعة مكان أخرى.

وهــذا العمــل الفنـــي النامي والمتكامل لا يتحقق إلا بين يدي شاعر يمتلك الأدوات الفنية اللازمة لإتمام معمارية هذا العمل، ويعي وعيا تاما بنمط البناء الفني الذي تتطلبه القصيدة، ويُقدِّر أن الوصول إلى الرؤيا المتكاملة –لا إلى الطول– هو المنطلق الذي يجب أن يبدأ منه لإنجاز عمله الفني.

وفـــي شعرنا العربي المعاصر نماذج عديدة لقصائد طويلة متكاملة نقف على نمـــوذج منها للشاعر محمود درويش في قصيدته "الجدارية"، تلك القصيدة الديوان التـــي يعـــاين فيها الشاعر معنى الوجود وفلسفة الموت بعد تجربة خاصة له معه، ويـــبحث فـــي أســـرار الحـــياة ليخلص إلى فلسفة خاصة للكون ترقى بالذاتية إلى الموضوعية، يقول:

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما فكرة.لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب..
كأنها مطرٌ على جبل تصدع من

---

[1] شكري، المصدر السابق، ص 98.

تفتّح عشبةٍ،
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد
سأصير يوما ما أريدُ [1]

واستطاع الشاعر على الرغم من الطول الواضح للقصيدة أن يحافظ على جماليات القصيدة الطويلةُ من خلال البعد عن التكرار، وابتداع الصور الفنية الخاصة، والتجديد في التعامل مع الرموز والأساطير، والتنويع في أنماط البناء الفني، فنجده مثلا يلجأ إلى البناء السردي من خلال تقنيات التذكر والتداعي والحلم والارتداد والمشهد، والزمان والمكان وغيرها، ومن ذلك أيضا استخدام المنولوج الداخلي، كما في المقطع الذي يقول فيه:

أنا من يحدث نفسه:
يا بنت: ما فعلت بك الأشواق ؟
إن الريح تصقلنا وتحملنا كرائحة الخريف،
نضجتِ يا امرأتي على عكازتيَّ،
بوسعك الآن الذهاب على "طريق دمشق"
واثقة من الرؤيا.ملاك حارسٌ
وحمامتان ترفرفان على بقية عمرنا، والأرض عيدُ... [2]

ومن التنويع في الأساليب الشعرية التي تظهر في الجدارية استخدام الشاعر الحوار الذي لا يخلو من بعد درامي – على الرغم من الصراع المحدود في

---

[1] درويش، محمود: **جدارية محمود درويش**، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2000، ص 12.

[2] درويش، المصدر السابق، ص 38.

الاحداث – يسهم في رفع القيمة الفنية لبناء القصيدة، ويخفف من وقع الغنائية فيها، يقول محمود درويش:

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:

-هل أنت ابن سجاني القديم ؟

-نعم!

-فأين أبوك ؟

قال: أبي توفي من سنين

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة.

ثم أورثني مهمّته ومهنته، وأوصاني

بان أحمي المدينة من نشيدك...

قلت:منذ متى تراقبني وتسجن

في نفسك ؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك.

قلت: لم تكن قد وُلدتَ

فقال: لي زمن ولي أزلية،

و أريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

و حائط أورشليم

فقلت: كن من أنتَ.لكني ذهبتُ.

و من تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي

فقال: كفى ! ألست اسم الصدى

الحجري ؟ لم تذهب ولم ترجع إذا.

ما زلت داخل هذه الزنزانة الصفراء

فاتركني وشأني !

قلت: هل ما زلت موجودا

هنا ؟ انا طليق او سجين دون

أن أدري.وهذا البحر خلف السور بحري ؟

قالَ لي: أنت السجينُ، سجينُ

نفسك والحنين.ومن تراه الآن

ليس أنا. أنا شبحي

فقلت محدثا نفسي: أنا حيٌّ.[1]

وفي القصيدة أساليب وتقنيات أخرى لا يتسع المقام للوقوف عليها لكثرتها ولطول القصيدة، لكنها تكشف عن القدرة الفنية، والوعي الذي بلغته قصائد محمود درويش المتأخرة إذا ما قورنت بتلك التي أشرنا إلى إحداها في المراحل الأولى من تجربته الشعرية.

وقد بينت لنا هذه الوقفة أن مصطلح (القصيدة الطويلة) من المصطلحات التي لفّ دلالتها شيء من الغموض الذي احتاج إلى بعض التوضيح لبيان حقيقته وتجليته، وتأتت الإشكالية الكبرى لدلالة هذا المصطلح عبر الموقف النقدي لثنائية التشكيل والرؤية، ذلك أن لفظة (القصيدة) ترتبط ارتباطا أوليا بالرؤية أوثق من لفظة (الطويلة) التي تفتح أفقا أرحب باتجاه التشكيل، فيتطلب الأمر التوفيق بين اللفظتين للوصول إلى دلالة جامعة مانعة للمصطلح تراعي الرؤية والتشكيل.

وكثير من المعالجات الدلالية للمصطلح في الدراسات النقدية –الغربية أو العربية – لم تحفل كثيرا بالأسس أو المسوغات التي قام عليها استدعاء النماذج الشعرية التي تم الاستشهاد بها عند الوقوف على القصيدة الطويلة، وهذا مزلق خطير أدى بدوره إلى الإسهام في زيادة الإشكالية، كما أن نقادنا العرب الرواد –و كثير منهم يعدون من كبار النقاد – تابعوا النقاد الغربيين– في كثير من الأحيان دون مناقشة – في جلّ ما صدروا عنه في تنظيراتهم النقدية التي دارت حول

---

[1] درويش، المصدر السابق، ص 94-96.

القصيدة الطويلة، وهذا انسحب بدوره على النقاد العرب الذين جاءوا بعد النقاد العرب الرواد إلا في مواقف محدودة وأنظار جزئية.

وارتبط بإشكالات القصيدة الطويلة محاور عدة، من أبرزها: ثنائية الغنائية والدرامية، وثنائية العاطفة والفكرة، وبقيت هذه المحاور تشكل الفلك الأوحد الذي تدور حوله جل الدراسات التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة، حتى كادت القصيدة الطويلة تعادل القصيدة الدرامية، كما صرح أو ألمح بعض النقاد العرب، وهو ما نفيناه، ووجدنا أن في الأمر سَعة لمحاولة تقسيم القصيدة الطويلة من حيث التشكيل والبنية، تسهم في لم كثير من التساؤلات التي قد يثيرها الطول بوصفه مظهرا خارجيا غير ثابت أو محدد، والبنية التي قد تعبر عن رؤية نامية وأخرى سطحية.

وقد أتاح تشكيل القصيدة المعاصرة للشاعر أن يتخير الطول والحدود التي تكفي للتعبير عن تجربته الشعرية، فظهرت تشكيلات شعرية ذات طول محدود، يمثل الحدّ الأدنى من الطول، ووقفنا على تشكيلات شعرية طويلة لا مراء في طولها، وكذلك وقفنا على القصيدة التي امتدت لتشكل ديوانا مستقلا أو عملا قائما بذاته، وهذه التشكيلات الخارجية لا تنفك تتحد بالبنية التي تكون القصيدة الطويلة، وهي إما أن تكون بنية مسطحة تعبر عن تجربة غير متكاملة دون أن يكون للطول فيها ذلك التأثير المطلق، أو أن تكون ذات بنية نامية بصرف النظر عن حدود الطول التي وُجِدت بها.

وهذا يفتح لدينا الأفق إلى سؤال آخر يرتبط بالقصيدة الطويلة، وهو: ما العوامل التي جعلت الشاعر / القصيدة يميل إلى الطول ؟ وما صلة هذه العوامل بتشكيل القصيدة ؟ وما صلتها برؤاها ؟

المبحث الثاني

عوامل ظهور القصيدة الطويلة

كـــان وراء ظهور القصيدة العربية المعاصرة -بصورة عامة- مجموعة من العــوامل المتنوعة التي أسهمت في نشأتها وتطورها في مدة زمنية محدودة، وكان لظهـــور القـــصيدة الطويلة عوامل خاصة قد تتقاطع في بعض جوانبها مع عوامل ظهـــور القـــصيدة العـــربية المعاصرة وهو أمر يبدو منطقيا جدا بوصف القصيدة الطـــويلة صورة من صور القصيدة المعاصرة، وهذه العوامل على تنوعها فإنها قد تتداخل مع بعضها بعضا أو تتزامن أو تتعاقب على نحو يجعل الحدود الفاصلة بينها تختفـــي فـــي مواضـــع وتظهر في مواضع أخرى، ولعل العوامل الفنية والسياسية والاجتماعـــية والفكرية هي أبرز العوامل التي أسهمت في ظهور القصيدة الطويلة، ونحاول آتيا أن نلقي نظرة على تلك العوامل.

العوامل الفنية

لعـــل الـــبحث عن التميز الفني من أبرز العوامل التي دفعت بعض الشعراء المعاصـــرين لإطالـــة بعض قصائدهم بتأثير اتجاهات فنية سائدة، وهذا يدفعنا إلى التذكيـــر بـــبعض الآراء التـــي عرضنا لها في التمهيد، وفيها يرى بعض النقاد أن القصيدة الطويلة المعاصرة قد ظهرت بتأثير أجنبي محض، وهذا يسلمنا إلى عامل فني من عوامل ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يتمثل في **تأثير النماذج الشعرية الأجنبية وتمثلها**، والتأثر بالتجارب التي أبدعها الشاعر الغربي.

ويـــرتبط الحـــديث عـــن التأثر بالقصيدة الأجنبية بالبدايات التي ظهرت عند شعرائنا الرواد الذين أظهروا إعجابا شديدا بتلك النماذج الغربية وصرحوا بتأثيرها فـــي أعمـــالهم كقـــصائد ت.س.إلـــيوت، وجون كيتس، وأيديث سيتويل، وبودلير ولامارتـــين ولوركا وغيرهم، فبدر شاكر السياب على سبيل المثال أراد في مرحلته

الأولى " أن يعرف بالقدرة على القصائد الطويلة"[1] بعد أن " نشأ معجبا ببعض القصائد الأجنبية الطويلة "[2]، فحاول محاكاتها وتقليد بنائها كالأرض اليباب التي اعتقد السياب أنها " هي التي كسبت لصاحبها تلك الشهرة "[3].

ونقف مع نموذج للتأثر بالقصيدة الأجنبية الطويلة في قصيدة " الأسلحة والأطفال " لبدر شاكر السياب، فهذه القصيدة التي تُعدّ من بدايات القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يبدو واضحا فيها التأثر بالأعمال الغربية الطويلة إذ نجد السياب يتكئ في كثير من جوانبها" على الشاعر الفرنسي (أراغون)، إذ لمح –السياب– لديه ما يمكن أن يتطور إلى قصيدة طويلة، ومن المحقق أنه كان قد عرف "عيون إلزا" لذلك الشاعر،...، ولقصيدة عيون إلزا عنوان فرعي هو "الحب والحرب "، وهذا هو الموضوع الذي اتجه إليه السياب في قصيدة الأسلحة والأطفال، وكان الجو في قصيدة أراغون يسيطر على نفسه "[4]، بل إن كثيرا من صوره مأخوذة من نص أراغون وإن حاول تغييرها كما في صورة القبرة عندما استعارها من أراغون ووضعها في أبيات لشكسبير من مسرحية روميو وجولييت، يقول السياب:

زهور ونور
وقبرة تصدح
و تفاحة مزهرة
لخفق العصافير فيها
صدى قبلة الأم تلقى بنيها

---

[1] عباس، المرجع لسابق، ص 157.
[2] المرجع نفسه، ص 157.
[3] المرجع نفسه، ص 157.
[4] عباس، المرجع السابق، ص 184.

-"دعيني اقل إنه البلبل

.. وإن الذي لاح ليس الصباح "[1]

ويتجلى هذا التأثر بالنماذج الغربية في الأسلحة والأطفال -إضافة لما سبق- في رجوع السياب إلى قصيدة أديث سيتويل أم ترثي طفلها ويأخذ منها على نحو حرفي كما في المقطع الذي يقول فيه:

و من يفهم الأرض أن الصغار

يضيقون بالحفرة الباردة

إذا استنزلوها وشطّ المزار

فمن يتبع الغيمة الشاردة

ويلهو بلقط المحار ؟[2]

ويظهر في القصيدة من باب التأثر بالنماذج الغربية ذلك الحشد الكبير من الرموز والأساطير والتناصات، كمكبث وقصته لدى شكسبير، وروبيير بطل الثورة الفرنسية، وإلوار الشاعر الفرنسي، وغير ذلك كثير.

ليس السياب وحده من الشعراء الرواد من تأثر بالنماذج الغربية، فهناك البياتي وصلاح عبد الصبور وسواهما، ومع ما يمكن أن يسجل على هذه النصوص من مآخذ إلا أن لها أهمية فنية كبرى ذلك أنها شكلت البدايات التي مهدت الطريق لإنتاج القصيدة الطويلة، وتحولت بها نحو البحث عن الخصوصية والهوية، وما كان للقصيدة الطويلة بصورتها الإبداعية أن تصل إلى تميزها دون المرور بهذه المرحلة من التقليد والمحاكاة في بعض الجوانب.

---

[1] السياب، الديوان، 298.

[2] المصدر نفسه، 304.

ومـــن العوامل الفنية التي اسهمت في ظهور القصيدة الطويلة المعاصرة في الـــشعر العربـــي **توظـــيف التقنيات الشعرية المعاصرة، والتجديد في أنماط البناء الفنـــي**، كاســـتخدام تقنـــية القناع وتوظيف الأسطورة، والحكاية الشعبية، والتعبير بالرمز، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى من رواية وسيرة ومسرح وغيرها، إن كثيـــرا مـــن التقنيات السابقة تستلزم أن تكون القصيدة أطول، فالأقنعة والرموز والأســـاطير والحكايـــات الـــشعبية تحتاج إلى مساحة واسعة من التعبير للنهوض بالتجـــربة المعاصـــرة بأبعادهـــا كافة وبالتالي فإن مساحة الإسقاطات التي يقيمها الشاعر لابد أن تغطي القناع أو الرمز أو الأسطورة على نحو متكامل.

إن كثيرا من التقنيات الشعرية المعاصرة تميل إلى البعد عن الغنائية والذاتية المفـــرطة، وتميل أكثر للموضوعية والقرب من أنماط البناء السردي أو الدرامي، وهـــذه الأنمـــاط تحـــتاج أيـــضا إلى مساحة أكبر للتعبير، والتقنيات السابقة ليست مخـــصوصة بالقصيدة الطويلة لكنها أسهمت بصورة مؤكدة في أن تطول القصيدة المعاصرة.

والنماذج التي تصلح للاستشهاد بها على هذا الأثر الفني كثيرة نقف منها على قـــصيدة "حصار قرطاج" للشاعر عز الدين المناصرة، فالقصيدة تقوم على استدعاء حدث تاريخي وقناع لإسقاط التجربة الحديثة عليهما، فيستحضر الشاعر من تاريخ رومـــا القديم وقرطاج خبر "هنيبعل " مع رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس، ومن الحدث المعاصر الرئيس الراحل ياسر عرفات إبان وجوده في تونس والمفاوضات السرية التي كانت تجري مع الدول الغربية، يقول المناصرة:

قال هاني لبعل الذؤابات في الفجر

هل غربتي قد تطولْ

رشف الكأس ثم ارتجفْ

حاصرته طيور الذهولْ[1]

ثـــم يلجـــأ إلى أسلوب القطع فينتقل بالمشهد من الحدث التاريخي إلى الحدث المعاصر، يقول:

فجأةً
فجأةً أومضت الخليل
صار قلبي رخامْ
كومة من ضجرْ
صار قلبي حجرْ[2]

ثـــم يعمد الشاعر إلى استدعاء رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي خرج يطلـــب ثـــأرا وملكا، ومات مسموما في بلاد الروم في محاولة من الشاعر تحذير الرئيس عرفات من خطر الغرب على القضية، يقول:

نحاول ملكا... وقد لا نموتْ
بثوب السموم الذي أرسلته لنا الروم.
.....
يا امرأ القيس
ما لي أراك حزينا صموتْ
البلاغة ذمتها واسعة
يا امرأ القيس
إن شئت قرطاج، لا بد من شوكها
و لا بدّ أن تتعفر قبل الوصولْ

---

[1] المناصـــرة، عـــز الـــدين (2006).**الأعمـــال الشعرية**، حصار قرطاج، ط1، ج2، عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص298.

[2] المصدر نفسه، ص298.

يشد ذراعك رمل

يناديك نيل

يا امرأ القيس إن السموأل تاجر أسلحة

و اسمه صموئيل

و البلاغة سيف عتيق كسول

دمها خدر من كحولْ

و دمي من جراح الخليل.[1]

يضاف إلى ذلك كثير من الرموز والإشارات التي يحملها النص وتجعل الإطالة ملمحا أساسيا ليتمكن الشاعر من توضيح الغاية من استدعاء هذه الرموز والحكايات على النحو الذي يتطلبه العمل الفني المتكامل.

لقد أسهمت هذه العوامل الفنية في تحرر الشاعر العربي من هيمنة الثقافة الغربية بما فيها من رموز وأساطير وأقنعة لا تمت لهويته العربية بصلة، ودفعته للرجوع إلى تراثه واكتشاف ما فيه من طاقات فنية وقدرات تعبيرية تحملها الرموز والأساطير والسير والحكايات التي تنتسب إلى الثقافة العربية، وكان لهذا الأمر أثره الكبير في تجاوز تأثير النصوص الغربية وتحقيق الاستقلالية للقصيدة العربية المعاصرة.

العوامل السياسية

كان الواقع السياسي الذي مرت به الأمة العربية في القرن الماضي وبدايات الحاضر عاملا مؤثرا في الاتجاهات الأدبية وأبنيتها بصورة عامة، وكان لهذا الواقع أثره في توجه الشعراء المعاصرين نحو القصيدة الطويلة، ذلك أن **الأحداث الجسام التي هزت الأمة العربية** كانت من الشدة والعنف بمقدار يتطلب وقفة

---

[1] المرجع نفسه، ص 300-301.

مطـــولة، وتـــاملا متانيا لاستيعاب الاحداث، وتحديد الاسباب والنتائج، ولعل ابرز الأحداث السياسية هي تلك التي اتصلت بحركات التحرر في أقطار الوطن العربي، ونكبة عام 1948، ثم نكسة حزيران 1967، واجتياح بيروت في مطلع الثمانينيات، وحرب الخليج الثانية وما تخلل ذلك أو تلاه من فساد سياسي على مستوى السلطات ورموزها وممارساتها الظالمة.

ويــرى كثيـــر من النقاد أن **حرب حزيران عام 1967** كان لها أثر كبير في التحولات التي طرأت على صيغ التعبير الشعرية وأساليبها، إذا شاع بعدها استخدام الأقنعة والرموز التراثية ذات الدلالات الخصبة والطاقات الإيحائية المتعددة " ومن ثــم ازداد تشبثه – الشاعر المعاصر– بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها علها تمـــنحه بعــض التماســك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي، أو تمنحه في الأقل بعض العزاء والسلوى " [(1)].

والـــنماذج الشعرية التي دارت حول هزيمة 1967 وتبعاتها كثيرة جدا نذكر مـــنها على سبيل المثال المسرح والمرايا لأدونيس، وقصيدة الجهات الأربعة لمحمد عفيفـــي مطر، وقصيدة عودة فبراير وفبراير الحزين لأحمد عبد المعطي حجازي وقصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة وقصيدة أيلول لأمل دنقل وهوامش على دفتر النكـــسة لنـــزار قبانـــي وغيرها، ونقف مع نموذج للشاعر علي الجندي من ديوان الحمـــى التـــرابية في قصيدته الطويلة – 127مقطعا – رباعيات طائشة، يقول في القسم الذي يحمل عنوان "بعد 5 حزيران":

"أُوفٍّ" تتناهى من آخر أعماق النفس
من مستنقع حزن يتسرب في الظلمة لا تكشفُ زيف ترسّبه الشمس
لكن من يقسر "أوفا" تتناهى من آخر أعماق القلب
أن تهمدَ، أن ترجع، أو تصبح زغرودة

---

(1) علي عشري، المرجع السابق، ص52.

و الإنسان المعلوك إذا ما راوده كره أو حبْ
لا يمكن إلا أن يطلق من شفة جراح مسدودةْ
"أوفا" تفضحه، أو تمنحه شيئا من رعب [1]

ومن الأحداث السياسية الكبيرة التي دفعت القصيدة لتطول **اجتياح بيروت**، وما حل بها من دمار وخراب كان له أكبر الأثر في نفس الشاعر المعاصر الذي لم يشف بعد من جراحه السابقة، ونقف مع نموذج من نماذج القصيدة التي طالت لهذا الدافع السياسي عند الشاعر الراحل ممدوح عدوان يتمثل في قصيدته " قصيدة ينقصها شهيد" من ديوان أبداً إلى المنافي، وفيها يقول:

هي ورقة من توت
كان اسمها بيروت
سقطت فما عرت سوى التابوت
ما غادر الشعراء من متردم
وقصيدتي لم تكتملْ
ما زال ينقصني شهيدْ
ما زال نصف القول محتقنا
ويحرق لي فمي
مازال باب الجرح مفتوحا
و هذي الأرض لم تشرب دمي
و الشعر يطلب جثة معروفة
تأتيه قافلة من الشهداء من بيروت
لكن لم يزل عندي يطالب بالمزيد

---

[1] الجندي، علي.(1998).**الأعمال الكاملة –الحمى الترابية**، ط1، ج1، بيروت، دار عطية للنشر، ص251.

أحتاج من وطني شهيدا [1]

والقصيدة ثورة وبركان من الحزن والألم تتفاعل في نفس الشاعر وفجرها سقوط ورقة التوت المتمثل في اجتياح بيروت، فعادت جراح الشاعر في فلسطين والأمة ليشتد نزفها، بل إن الدمع في عينيه كان حاضرا ويحتاج فقط لما يطلقه، يقول:

دمعي كان يملأني على مرأى بلادي

كنت محتاجا إلى عذر لأذرفه،

فلا يكفي اندلاع الموت في الجسد الفلسطيني

صار علي أن أجد الشهيد لأهل قريتنا

و إلا فلنشمر للسباق

لحضن ملجئنا الطريد

سأعبئ الكلمات أضرحة

تليق بمجد من صنعوا لنا في الشعر

ديوان المفاخر والتهاجي والوعيدْ [2]

ومن العوامل السياسية المهمة التي أسهمت في إطالة القصيدة العربية المعاصرة **القضية الفلسطينية** ومعاناة الشعب الفلسطيني، فاحتاج الشاعر العربي إلى مساحة كبيرة تستوعب انفعاله وإحساسه بفداحة الواقع الذي يحياه الفلسطيني، ومن النماذج التي طالت للتعبير عن هذا الشأن قصيدة انتقام الشنفرى للشاعر سميح القاسم الذي يتخذ من الشاعر الجاهلي الشنفرى وقصته مع "بني سُلامان" قناعا يختفي خلفه ليعبر به عن الظلم الذي يعيشه الفلسطيني وسعيه للثأر، يقول القاسم:

---

[1] عدوان، ممدوح(1992)، **أبداً إلى المنافي**- قصيدة ينقصها شهيد، ط1، قبرص -ليماسول، دار الملتقى للنشر، ص58.

[2] المصدر نفسه، 59.

و للشمس أمر

و للقدس دهر

يحاذر حينا وحينا يجاهر

و شعب على العسف والخسف صابر

وللقدس جرح يهز الضمائر.. وما من ضمائر

ذريني يا أم واسترسلي جثة في كثيب

ذريني ليأسي وغرمي

وقوسي وسهمي

ويأسي وغنمي

إذا حرموني الحبيب، فإني المحب وإني الحبيب

وماض وحاضر

ومستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر

"دعيني وقولي بعد ما شئت، إنني

سيغدى بنعشي مرة فأغيَّب "

هو الثأر يقسم لن أرجئه

بما يتموني وما شردوني وما استعبدوني

سأقتل منهم مئة [1]

وقد حظيت القضية الفلسطينية بقسم كبير من همّ الشاعر العربي المعاصر واهتماماته، وصارت قبلة تستقطب مؤملي الوحدة العربية.

ومن العوامل السياسية التي أثرت في الشعراء وجعلت قصائدهم تطول **حرب الخليج الثانية**، فقد كان الحدث جللا وتداعياته كبيرة جدا لم تقتصر على العراقيين

---

[1] القاسم، سميح(1984). **جهات الروح – انتقام الشنفرى**، ط1، اللاذقية –سورية، دار الحوار، ص11-12.

او الكويتيين، ومن الذين عبروا عن هذه الحرب خالد البرادعي في قصيدته الطويلة "فاطمـــة والأمير العربي" التي يؤسس لها بعتبة نصية توضيحية يقول فيها: " كتبت هـــذه القـــصيدة عندما سال الدم العربي بالسيوف العربية، لحظة استيقظت الجاهلية الأولى ودفعت عرب العراق لغزو عرب الكويت، وكانت تلك الحرب الكارثية التي أسميت"حرب الخليج الثانية" التي ترتب عليها هدر إمكانات وضياع طاقات وتأجيج أحقـــاد وأفـــرزت الحـــصار لشعب والهلاك وزرعت الخنجر الجاهلي بين العرب والعرب، يقول الشاعر:

أيعقل أن ينكفئ هذا الطريق على نفسه بغتة
وتعود المصاحف ثانية
لتغطي رؤوس الرماح
تحسست في جسدي ألف جرح من الغرباء
وجرحين داخل القافلة
شممت بنزفهما –غير رائحة الغدر–
رائحة العائلة
فمن يتطوع منهم لتضميد جرحي
قبل الوصول إلى هوة المهزلة
و من يستر العار
قبل انتشار مآقيه في الحقبة المقبلة ؟ [1]

ويـــستمر الـــشاعر عبر القصيدة بإدانة الحدث والاستهجان بل يبلغ حالة من الذهول وعدم التصديق أن الدم العربي يمكن أن يهون على الدم العربي، يقول:

---

[1] البرادعـــي، خالد محي الدين(1998)، **أوراق من هذا العصر**، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 259–260.

فطيمة يملؤني الصحو حتى التمزق قهرا
وامشي على شفرة الضوء
منذ استقالت جميع الجسور
ما بين أهلي وأهلي
وكل الخناجر أبناء عمي
معرشة في طريقي
و الرجوع إلى الخلف هاوية
و الأمام عماء
أفاطم جسمي حمولة قافلتي في العراء
وعيني مبللة في مشاهد قتلى
وطقس البكاء
كبير على عاشق الصبح مثلي [1]

ومن العوامل السياسية التي أسهمت في أن تطول القصيدة التحول إلى **إدانة الواقع السياسي العربي** بصورة عامة، وتمثلت هذه الإدانة بالتحريض ضد الفساد والظلم والتعسف الذي مارسته كثير من الأنظمة العربية ضد أبنائها، ورفض الإرهاب الذي لحق بمثقفيها في ظل واقع الانكسار والضعف والهزيمة الذي رأى فيه بعض الشعراء أن الأنظمة السياسية هي التي جنته على شعوبها، وكذلك الدعوة إلى نبذ الخلاف والعمل على الوحدة لتحرير الأراضي المغتصبة وطرد العدو المحتل، وقد أكثر الشعراء من التعبير عن بطش السلطة وفساد الحياة السياسية ومن الذين عبروا عن الموقف القمعي للسلطة تجاه المثقف العربي أدونيس في ديوان المسرح والمرايا يقول في قصيدة "مرايا وأحلام حول الزمن المكسور" من مرآة السياف:

---

[1] المصدر نفسه، ص 261-262

- هل قلت إنك شاعر ؟

من أين جئت ؟ أُحسّ جلدك ناعما..

سيافُ تسمعني ؟

وهبتك رأسه،

خذه، وهات الجلد واحذر أن يمسَّ الجلد

أشهى لي وأغلى...

سيكون جلدك لي بساطا

سيكون أجمل مخمل،

هل قلت إنك شاعر ؟ [1]

ولا نسمع في القصيدة سوى صوت الحاكم ولعل هذا الأسلوب يأتي للكشف عن "هيمنة الحاكم على المناخ السياسي العربي، كما يبدو كاشفا لغياب الحوار الحقيقي بين الأطراف في المجتمع " [2].

العوامل الاجتماعية

كان للتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية أثر واضح في مختلف مناحي الحياة، والناحية الأدبية منها خاصة، وهذه التغيرات التي نتجت عن مجموعة من المؤثرات كان في مقدمتها التقدم الحضاري الذي بدأت تشهده البشرية، وانفتاح المجتمعات العربية على نظيرتها الغربية من خلال التواصل والاطلاع على الحضارة الأوروبية عبر الإرساليات والبعثات العلمية، والحملات الاستشراقية والتبشيرية، والثورة المتسارعة لوسائل الاتصال، وحركات الترجمة وغيرها.

---

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد (1988)، **المسرح والمرايا- مرآة السياف**، بيروت: منشورات دار الآداب، ص 65.

[2] عبد الفتاح، **القصيدة العربية المعاصرة**، ص 766.

وكـــان للاوضـاع السياسية التي سيطرت على المجتمعات اثرها الواضح في إحـــداث نقلـــة واســـعة فـــي نوعية الفكر الاجتماعي العربي، فبدأت رياح التغيير والــتحول تهــب على كثير من المفاهيم والقيم الاجتماعية التي كان تسود من قبل، وبطبيعة الحال كان الشاعر العربي جزءا من هذا المجتمع.

ومـــن أبـــرز العـــوامل الاجتماعية التي كان لها أثر في أن تطول القصيدة العربية قضايا **الفساد الاجتماعي ورفض الظلم والمطالبة بالعدل**، وهذا العامل ظهر أثـــره فـــي وقت مبكر لدى شعراء مرحلة الريادة الشعرية المعاصرة كما نجد عند الــشاعر بـــدر شاكر السياب في قصيدته الطويلة "المومس العمياء" وقصيدة "حفار القـــبور"، فكلـــتا القـــصيدتين تعبـــران عـــن واقع لنموذج اجتماعي تعرض للظلم والاضـــطهاد، فالمـــومس العمياء ضحية للظلم الاجتماعي والفساد الذي كان سائدا، ونمـــوذج للإنسان البائس الذي يحاول البقاء حيا بشتى الطرق وإن كانت مرفوضة مـــن وجهـــة نظر المجتمع الذي فشل في أن يحقق للإنسان أبسط مستلزمات الأمن الاجتماعي، يقول السياب:

حتمٌ عليها أن تعيش بعرضها وعلى سواها
من هؤلاء البائسات.وشاء رب العالمين
ألا يكون سوى أبيها–بين آلاف –أباها
وقضي عليه بأن يجوع
والقمح ينضج في الحقول من الصباح إلى المساء
و بأن يلصّ فيقتلوه (وتشرئب إلى السماء
كالمستغيثة، وهي تبكي في الظلام بلا دموع) [1]

[1] السياب، المصدر السابق، ص 275.

فالفقـــر والظلم والطبقية الرهيبة ومـاساة الوالدين دفعتها لتصبح مومسا، لكن المأســـاة لـــم تنته عند هذا الحد بل إنها تتزايد بعدما تصاب بالعمى ويعرض عنها الرجال وتشرف على الموت من الجوع، يقول:

ويح العراق !! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين ؟

عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين

بنيك من سغب، وظمأى تشربين

حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين [1]

وتتـــنقل فكـــرة الظلم الاجتماعي عند السياب إلى قصيدة حفار القبور، فهذا النموذج الذي يبدو للقارئ مقيتا في الحال التي يتمنى فيها أن يموت شخص ما، ثم يتمنـــى أن تعـــم الحـــروب والأمراض ويكثر الموتى ما هو إلا ضحية من ضحايا المجـــتمع الظـــالم، ودافعـــه في ذلك كله أنه قدّر له أن يكون موت الآخرين سبيل حياته، يقول السياب:

يا رب.. ما دام الفناءْ

هو غاية الأحياء، فأمُرْ يهلكوا هذا المساءْ

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت – هذا المساء إلى غد بعض الأنام

فابعث به قبل الظلامْ

يا رب أسبوع طويل مر كالعام الطويلْ

والقبر خاو، يفغر الفم في انتظار.. في انتظارْ

---

(1) المصدر نفسه، 284.

ما زلت أحفره ويطمره الغبار [1]

والـــنماذج الشعرية التي تعالج قضايا الفساد الاجتماعي متعددة منها ما سعى إلـــى نقد المجتمع العربي بصورة عامة دون الوقوف عند جزئيات معينة، ومنها ما اهـــتم بالتعبيـــر عن تفاصيل الفساد والظلم الاجتماعي الذي يعاني منه بعض أبناء المجتمع.

ومـــن العوامل الاجتماعية الأخرى التي أدت إلى أن تطول القصيدة العربية المعاصرة **التحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية** وما رافقها من تغيير في الأفكار والقيم والمعتقدات والعادات والتقاليد، وهنا نرى الشاعر المعاصر يـــتحول من الذاتية الفردية التي كانت تحكمه في القصيدة التقليدية إلى **التعبير عن الهم الجماعي**، ومن ذلك ما قام به علي الجندي في قصيدته الطويلة "سقوط قطري بـــن الفجـــاءة"، ففـــي هـــذه القصيدة يعبر الشاعر عن مرحلة التحول التي أصابت المجـــتمع فأصبح – بمفهوم الخوارج – (جيل القَعَد)، وقَعَد الخوارج: الرجل الذي كبر ولم يعد يحسن المشاركة في الحرب، فالشاعر حين يصف هذا الجيل بأنه (جيل القَعَد) يصف التحول الاجتماعي الحاد الذي أصاب هذا الجيل ويشير إلى مظهر من مظاهر الضعف والاستسلام التي تسللت إلى روح الشعوب.

وأما التعبير عن الهم الجماعي الذي تحول الشاعر المعاصر نحوه فنجده في العتـــبة التـــي يمهد بها الشاعر للقصيدة إذ يقول في مقدمتها: "... أما عمن تعبر – القـــصيدة–، فإنهـــا لسان حالي أو حالك أو حال أي واحد من جيلنا المثقف بشكل خـــاص، لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالبا...إنه جيل القَعَد " [2] ويقصد بقـــوله: " لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالبا" أن هذا الجيل قد ترك القتال

---

[1] السياب، المصدر السابق، 288.

[2] الجندي، المصدر السابق، ج1، ص 167.

بالسيف وتحول إلى القتال بالكلمات، يقول معبرا عن هذا التحول الممزوج بالشعور بالاغتراب:

و عدت إليك يا بلدا..، تشرّد تحت أجفاني
وكنت يشدني الترحال من حانٍ إلى حانِ
و هاأنذا بلا زاد، لديك أحطّ ترحالي
أقيم على الطوى ما بين ذكرى الحب والآل
أهيم على دروب ضبابك المنسيّ في نشوةْ
و يتعبني السير والذكريات وهمس الحجارةْ
فأحمل ساعاتي المطفآت، أعود لصمت المغارة...
أحدث نفسي، أنكر أني ربيب حضارةْ
و أني لم يبق لي من حصاد التشرد والحب
و النوم.. غير الخسارة ! [1]

ويلجأ الشاعر إلى عدد من التقنيات لرصد مختلف نواحي التحول الاجتماعي التي يعبر عنها كبعض التناصات والرموز التراثية، يقول:

" لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة "
و هذا زمان الحكايا الرديئةْ
و تحت فروع الفلاسفة الصِّيد يورق صخر الخطيئةْ
"خذاني فجراني ببردي إليكما..."
... كان نهر البكاء ينساب من أول الحقل المدمّى إلى مشارف أهلي
كنت من كوة الغيوب مطلا وعلى وهجها المريع..أصلي
هذه جوقة الصراخ بصدري،...، وهذا نفيرها الموتورُ
إنّ ريح الجنون يا أخت تحتد، ويعوي هبوبها ويثور

---

[1] المصدر نفسه، ص 172-173.

" اقول لها وقد طارت شعاعا..."

دعيني أقبل أعتاب صدرك قبل الوداع

فقد يتفتح في القلب دمّل وجد فأحطم هذا اليراع

وأكفر بالثغر والنحر والناهدين... وأهجر هذا المتاع [(1)]

ويعد كثير من النقاد تحول الشاعر العربي من التعبير عن العاطفة الفردية بذاتيتها المحضة إلى التعبير عن الهم الجماعي من أبرز ملامح التطور التي وصلت إليها القصيدة العربية، وخطوة مهمة على طريق الوصول إلى الغنائية المعاصرة.

العوامل الفكرية

والدوافع الفكرية التي أسهمت في أن تطول القصيدة العربية المعاصرة جاءت في الغالب نتيجة لمؤثرات سياسية واجتماعية وفنية مجتمعة، **فموقف الشاعر العربي من التراث والوضعية العربية** هو موقف فكري أسهم في ظهوره عوامل سياسية تمثلت في الضعف العربي والانكسار مقارنة مع الصورة المشرقة المشرفة لماضي الأمة، وأسهم به كذلك عوامل اجتماعية أبرزها التحولات الجوهرية التي أصابت المجتمع العربي، واختلاف الصورة الاجتماعية من الماضي إلى الحاضر، وعوامل فنية تمثلت في نزوع الشاعر إلى تقليد القصيدة الغربية الطويلة التي ارتد كثير من روادها – أمثال ت.س.إليوت – إلى تراثهم للإفادة منه في تطوير أساليب التعبير الشعرية فحذا الشاعر العربي حذوهم لكنه تخبط بين توظيف تراث الحضارة الغربية أو العربية، وآمن بقيمة الرجوع إلى تراث الحضارة العربية – على الرغم من أن هذا الرجوع كان في كثير من الأحيان لنقد الحالة العربية القائمة –، وتفصيل المسألة لا يغني كثيرا في هذا المقام، والشاهد مما سبق أن الشاعر العربي قد عانى في بعض مراحل تجربته من مؤثرات عديدة أثرت بدورها على تجربته

[(1)] الجندي، المصدر السابق، ص 186-187.

الـشعرية واثرت في مواقفه الفكرية من الامة وقضاياها، والكون والحياة على نحو أكثـر شـمولية.و مـن النماذج الشعرية الدالة على ذلك الموقف الفكري نقف عند قـصيدة أدونيس الطويلة "مرآة الطريق وتاريخ الغصون " ويقول في المقطع الثالث منها:

تفتح الأرض بيتها
تبدأ الأرض خطاها معي،
–معي غضب الأرض، هواها، سطوحها الوحشية
و الدم السيد، الدم الآمر، الطالع من بؤرة
الزمان القصيةْ
تفتح الأرض بيتها،
– سرة الأرض سرير
كل التواريخ عقد يتدلى حولي
و تاريخنا ينضح:
....فينا الجمر، الضحايا
وفينا
شهوة الملح، شهوة الكوكب الجامح فينا،
وصحوة الجنس في الليل، وقربانه،
وتسبيحة المرأة انهارت على صدر فاتح يغلق التاريخ
فينا الدم الغيور الغرابي الغريب المقدس المسفوك
و الرقيق: المليك والمملوك
كل شيء كما كان والثائرون
أصدقاء الرياح
يجرحون النهار يسيرون بين الجراح [1]

---

[1] أدونيس، المسرح والمرايا، ص 199-200.

إن هــذه الاســطر تكشف عن موقف فكري يتخذه الشاعر من تاريخه وامته وقــضاياها، وهو موقف سوداوي، يتهجم فيه على تاريخ الأمة، ويجعل منها مثالا للــتخلف والــرجعية، ويعمد إلى تشويه فتوحات الأمة وبطولاتها، ويمطرها بالتهم والافتــراءات، ويتفنن في نقد الوضعية العربية، والغمز بالقضايا المقدسة، ويرسم صورة سلبية لواقع المرأة العربية، وقيم الحرية والجمال، وهذا الموقف الذي يتبناه الــشاعر في شعره نابع من مواقف وأيديولوجيات يتبناها الشاعر ويؤمن بها، يقول في المقطع الرابع من القصيدة:

– من أين أتيت ؟

–من أرض الموتى، من أجران الدمع أتيت

لم أسكن بيت...

و حينما نزلت في مقبرة

و الشمس تلتف على كاحلي

كالعشبة المسكرة

حملت للجوع قرابينه

كان دمي أضحية هاجرت

إلى غد آخر

كانت يدي مجمرة

و لم أجد في أول المقبرة

ولم أجد في آخر المقبرة

غير الأطفالْ

.... .

من أين أتيت ؟–

–كنت حطابا عبد الشجرة

وغرزت الفأس في أهدابها

-كيف اتيت ؟

-جئت في قافلة الرعب ورايات الجنون

في بقايا فأسي المنكسرة

مرهقا يحمل تاريخ الغصون [1]

والحق أن هذا الموقف الفكري – وخاصة من التراث – لم يكن واحدا، بل إن هناك من الشعراء من اتخذ مواقف إيجابية من قضايا الأمة وتراثها، وقد أسهم في تحديد اتجاه الشاعر من التراث عوامل مختلفة يقول عنها إحسان عباس: إن هناك "عوامل مؤثرة في تحديد اتجاه الشاعر من التراث تزامنت مع ظهور هذا الشعر منها: القضية الفلسطينية وأبعادها المدمرة، وحمى المطالبة بالحقوق التي اجتاحت المجتمعات العربية، والموقف الثقافي والأيديولوجي الخاص بالشاعر [2]، وعن هذا يقول صلاح عبد الصبور: " الماضي لا يحيا إلا في الحاضر، والقصيدة التي لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص" [3] ثم يضيف: "وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات. وفيه غذاء روحه ونبع إلهامه، وما يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائماً، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر" [4]، وهذا الموقف المتوازن نجده عند كثير من شعراء الحداثة.

---

[1] أدونيس، المصدر السابق، ص 203-204.

[2] عباس، إحسان (1978)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ص 57.

[3] عبد الصبور، صلاح (1969)، حياتي في الشعر، دار العودة: بيروت، 113.

[4] عبد الصبور، المصدر السابق، ص 152.

ومـــن الدوافـــع الفكرية الاخرى التي ادت في بعض الاحيان إلى ان تطول القـــصيدة المعاصرة، سؤال الاختيار الحضاري الذي شكل ثورة على الفكر العربي مـــن نواحـــيه المختلفة، إذ وجد الشاعر العربي نفسه مضطرا للاختيار من مبادئ الحـــضارة وقضاياها المعاصرة كالموقف من الدين، والمرأة، والحريات -بصورها المـــتعددة-، وتبنـــي الفلسفات والأيديولوجيات، والبحث عن الرؤية الذاتية المميزة وغيرها من القضايا.

الفصل الثاني

أنماط البناء في القصيدة الطويلة

الفصل الثاني

أنماط البناء في القصيدة الطويلة

المبحث الأول

أنماط البناء/استهلال

أشـــار القـــدماء إلى مفهوم "المبنى" أو "البناء" أو "النسيج" عند بحثهم في بناء القصيدة العربية انطلاقا من إدراك ضمني بأن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، لكنهم لم يقفوا على اصطلاح محدد لمفهوم البناء الفني على نحو ما نجد في الدراسات المعاصرة، وقد درس عدد كبير من الباحثين المعاصرين فـــي ســـياق بحـــثهم عن مفهوم البناء عند القدماء أقوالا كثيرة لعدد من القدماء في محاولـــة لمقاربـــة دلالة المصطلح وتلمس جذور له في التراث العربي كتلك التي جـــاءت عـــند ابن طباطبا في عيار الشعر إذ قال:" إنّ الشاعر إذا أراد **بناء قصيدة** مخـــض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفـــاظ التـــي تطابقه،..."[1] ، وكذلك ما ورد عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز واصطُلح عليها بعد ذلك "بنظرية النظم" التي يقول فيها: "ليس النظم سوى تعلـــيق الكلـــم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[2] ، وورد عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء ملاحظات يمكن استنباط الكثير منها في هذا السياق.

---

[1] ابـــن طباطـــبا، العلـــوي(ت 345هـ)، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر، ط1، بيروت:دار الكتب العلمية، 1982، ص11.

[2] الجرجاني، عبد القاهر(ت 471هـ).**دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد محمود شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1984، ص5.

لكـــن كثيـــرا مـــن الدراسات المعاصرة[1] تحولت لاستخدام مصطلح "البنية" للدلالـــة على "البناء" وأسهم في ذلك أن بعض النقاد رأى أن:" البنية هي: البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي "[2]، والبنية بهذا المفهوم تتسع لتشمل أمورا عدة في الحياة ونظام الكون، إلا أن الاتجاه البنائي فـــي الأدب Structuralism يـــرى أن الشعر: " تعامل خاص مع اللغة في مفرداتها وتـــراكيبها "[3]، ولهـــذا نمـــيل إلـــى استخدام كلمة بناء لا بنية تجنبا للخوض في تفصيلات أشد عمقا تستدعيها دلالات مصطلح البنية، في حين أننا سننظر –بصورة عامـــة– فـــي التـــشكيلات البنائية وفق الأساليب الشعرية المعاصرة التي لجأ إليها الشاعر في إنجاز قصيدته وإبداعها، وللكشف عن الرؤية المعمارية للهيئة أو الكيفية التـــي " وفـــدت بهـــا التجربة إلى مخيلة الشاعر، وجمع في طياتها تفاصيل اللغة والإيقـــاع والصورة ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية "[4]، ونرجئ النظر في التقنيات الشعرية التي استدعتها أنماط البناء المعاصرة إلى فصل لاحق.

بدأ الحديث عن أنماط البناء الشعرية الجديدة في مرحلة مبكرة رافقت ظهور القصيدة المعاصرة، وتطورت بتطورها وتأثرت بمؤثراتها واتجاهاتها، ولعل أقدمها

---

[1] انظـــر:دراســـات كمال أبو ديب، ومحمد لطفي اليوسفي، عبد الملك مرتاض، وريتا عوض، وعبد الله الغذامي، وغيرهم كثير.

[2] فـــضل، صـــلاح (1987).**نظرية البنائية في النقد العربي**، ط3، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 175.

[3] إسماعيل، عز الدين(1972)، **الشعر المعاصر في اليمن:الرؤيا والفن**، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، ص241

[4] عبد الفتاح، بنية القصيدة المعاصرة، مرجع سابق، ص 739

هي تلك المحاولة التي ذكرتها نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر[1] حين أشارت إلى وجود " ثلاثة هياكل تنتظم القصيدة المعاصرة هي: الهيكل المسطح، والهيكل الذهني، والهيكل الهرمي، وعلى الرغم من ريادية ما ذكرت إلا أننا لا نقف على كبير التفات من النقاد أو الشعراء لهذه التقسيمات أو المصطلحات، ولا نرى أنها تعبر عن حقيقة الأنماط البنائية التي تسود القصيدة المعاصرة.

ومن النقاد الرواد الذين كانت لهم محاولات في هذا السياق عز الدين إسماعيل الذي ذكرنا سابقا أنه كان يميل إلى استخدام مصطلح " معمارية القصيدة" في حديثه عن أنماط البناء، وإن كان يجعل من نمط البناء الدرامي نمطا مهيمنا على القصيدة الطويلة الجيدة، ورافضا لنمط البناء الغنائي الذي رافق مسيرة الشعر ردحا غير يسير من الزمن -ولم يفارقها قط- وهذا الاصطلاح-ككثير من آراء عز الدين إسماعيل النقدية- وجد من يستخدمه ويتداوله، ونرى محاولة أخرى لدى كمال خير بك ذهب فيها إلى أن القصيدة الحديثة ينتظمها أشكال ثلاثة هي " القصيدة الأولية أو الخام، والقصيدة نصف المبنية، والقصيدة الفوضوية (المبنية) "[2] وهذه المحاولة لم يتجاوز الاهتمام بها صفحات الكتاب الذي احتواها، وبقي اصطلاح "بنية القصيدة" هو الأكثر شيوعا بين النقاد والشعراء لأن فيه فضاء أوسع للتحليل، ويقصي فكرة القولبة والجمود التي يمكن أن يوحي بها مصطلح "بناء"، وكذلك يعبر عن البناء وما يتصل به خارجيا وداخليا.

إن الثورة الشعرية التي طالت القصيدة العربية كانت شاملة على نحو لم يبق معه جانب من جوانبها دون تحديث أو تجديد إلى الحد الذي يمكن معه القول:" إن

---

[1] الملائكة، نازك (1981)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط 6، بيروت، دار العلم للملايين، ص202.

[2] خير بك، كمال(1982)**حركة الحداثةفي الشعر العربي والمعاصر**، ط2، بيروت:المشرق للطباعة والنشر، ص362-364.

القصيدة الجديدة قد تمردت على الشكل القديم وخلقت بنيتها الخاصة "[1] ، ولعل هذا التحول نحو أنماط بنائية جديدة جاء بدافع الإحساس بعجز الأنماط البنائية التقليدية عن تقديم تجربة شعرية معاصرة متكاملة، وقصور الأدوات الفنية المتاحة في الأنماط التقليدية، وعدم كفايتها لاستيعاب متطلبات القصيدة المعاصرة في ظل بحثها "عن أشكال وإيقاعات جديدة، وتحقيق تحول جوهري في البنى الشعرية "[2] ، وإذا كان تطور عناصر التجربة الشعرية قد جاء متزامنا مع تطور البناء الفني للقصيدة فإن" تعقد الواقع الحضاري والثقافي كان مما وجه الشاعر إلى هذا التجديد في بناء قصيدته "[3] .

في الفصل السابق من الدراسة وقفنا على إشارات لأهمية الأنماط البنائية الحديثة في إنتاج القصيدة المعاصرة، ووجدنا من ربط نجاح التجربة الشعرية المعاصرة بقدرة الشاعر على التحرر من الأنماط التقليدية والقدرة على اختيار النمط البنائي المعاصر الذي تتطلبه التجربة الجديدة، وتبين لنا أن من النقاد من بدأ يتحدث عن شكل جديد من أشكال القصيدة المعاصرة هو القصيدة المتكاملة[4] ، وهناك من رأى أن هذا الشكل يمثل ذروة الإبداع الشعري الذي يمكن أن تحققه القصيدة، والتكامل الذي يمكن أن تصل إليه -وإن كان نسبيا- يتصل أساسا بقدرة الشاعر على أن يمزج بين أكثر من نمط بنائي كالمواءمة بين البناء الغنائي والبناء الدرامي، وطول القصيدة في هذا السياق يعدّ ميزة أسهمت في تحقيق تحولات شاملة

---

[1] اليوسفي، محمد لطفي (1985)، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، تونس، دار سراس للنشر، ص 141.

[2] مهدي، سامي(1994)، **الموجة الصاخبة:شعراء الستينات في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 230.

[3] عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 731.

[4] الموسى، المرجع السابق، ص 87.

فـــي بنية القصيدة العربية المعاصرة منها ما كان على صورة " انتقال رؤيوي (من الغنائية إلى الدرامية)، وفني (من التكثيف اللغوي والصوري إلى الامتداد الأسلوبي لغـــة وصـــورة)، وبنائـــي (يقوم على استدعاء السرد والتناص والتسميات وإحياء الجوانب الحوارية في القصيدة "[1].

والحـــديث عن الأنماط البنائية الجديدة لا يعني عدم الانتفاع بالأنماط البنائية التقلـــيدية، فـــنحن حين نقف على نمط البناء الغنائي بوصفه نمطا بنائيا تقليديا دار حـــوله كثيـــر مـــن الجدل والرفض فإن ذلك لا يعني هجر البناء الغنائي إلى غير رجعـــة، بـــل إن هـــناك بناء غنائيا حديثا ينتفع بتقنيات التعبير المعاصر ويستثمر أدواتها ووسائلها الحديثة على نحو يتناسب مع طبيعة التجربة المعاصرة كما سنبين لاحقا، وتحيلنا دراسة الأنماط البنائية المعاصرة بصورة عامة إلى الأجناس الأدبية الأخـــرى والانفـــتاح القـــائم بيـــنها، وإفادة الشعر من الفنون الأخرى كالقصص، والحكايات، والسيرة، والمسرح، وفنون أخرى كالرسم والتصوير، وغيرها.

وانطلقت كثير من الدراسات الحديثة في بحثها عن الأنماط البنائية المعاصرة مـــن نمـــط البـــناء الغنائي الذي كان سائدا في الشعر التقليدي ومهيمنا على أجواء القصيدة العربية، وكان التوجه العام لدى النقاد والشعراء المعاصرين هو رفض هذا الـــنمط التقليدي، والبحث عن أنماط أخرى تتناسب وروح العصر كالنمط الدرامي الـــذي ذكرنا سابقا أن بعض النقاد تشدد له وذهب إلى أن كل قصيدة معاصرة جيدة لا بـــد أن تكـــون ذات بـــناء درامي أو على الأقل أن تحتوي على بعض العناصر الدرامية.

أمـــا ملامح البناء السردي –عناصره الأولية – فإنها قد وُجِدت على صورة قطع قصصية موزعة في كثير من القصائد العربية القديمة، ووجدت هذه القصص

---

[1] الصكر، المرجع السابق، ص 57.

مــن الدارســين من يبحث فيها [1]، ويحاول من خلالها التدليل على تنوع الأنماط البنائــية التقلــيدية، إلا أنــه يصعب القبول بالمساواة بين الأنماط البنائية التقليدية والأنماط الحديثة لوجود بعض العناصر المشتركة بينها.

وأيــا مــا كان النمط البنائي الذي ينتظم القصيدة فإنه مفردا لا يملك قيمة في ذاتــه وإنما القيمة في طريقة تعامل الشاعر مع البناء، وأسلوب التعبير من خلاله، والــسعي إلى الوقوف وقفة مناسبة عند أبرز الأنماط البنائية المعاصرة التي سادت القصيدة الطويلة لا يعنى أن تلك الأنماط لم توجد في القصيدة غير الطويلة، لكنها – علــى الأغلب – وجدت مساحة كافية من التوظيف في القصيدة الطويلة، لأن بناء القصيدة لم يعد يعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية فقط بل " قد يتجاوز هذا إلــى إحــساسه ببــناء الحياة عامة، والرؤى الفكرية التي يواجه بها معضلات هذا الوجــود وقــضاياه " [2] وهو ما يحتاج مساحة كافية للتعبير، وهذه الأنماط البنائية أفــرزت أنــواعا أخــرى من القصائد التي يمكن أن تُعدّ نوعا من أنواع القصيدة الطويلة.

ويمكــن أن نجــد القصيدة الطويلة – على الأغلب – في أحد الأنماط البنائية الآتية: النمط الغنائي، والنمط السردي، والنمط الدرامي، والنمط المركب (الغنائي – السردي–الدرامي).

---

[1] الموسى، المرجع السابق، ص 99.

[2] عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 729.

البناء الغنائي

اتسم الشعر منذ القدم – وعند كثير من الشعوب – بالطابع الغنائي، وسيطرت هــذه النزعة على الأعمال الشعرية حقبة طويلة من الزمن إلى أن تحولت الغنائية إلـــى "ســمة شعرية بامتياز"[1]، وقد نظر النقاد العرب القدامى "إلى الشعر العربي بكــونه شعرا غنائيا، وقد تأكد ذلك في تنظيراتهم وقراءاتهم لهذا الشعر"[2]، ويغلب علـــى الــشعر فـــي هذا النمط البنائي بصورة عامة الاتكاء المفرط على العواطف الجياشة، والتأملات الذهنية، والمناجاة الوجدانية، مع انسياب شعري على نحو بسيط خال من التعقيد، وفي بعض الأحيان شيء من التكرار والاسترسال وغيرها.

ودار حــول القصيدة الغنائية حديثا تجاذبات نقدية طالت شكلها ومضمونها، ومــن أبرز ذلك أنها غالبا ما تكون ذاتية العاطفة أو حماسية تهدف إلى الكشف عن أحاسيس الشاعر وحالته النفسية، أو كما قال هربرت ريد:" إن القصيدة الغنائية هي التي تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مــسترسلة "[3]، ومن مجموع ما دار حول النمط الغنائي من نقاش يمكن أن نخرج بــبعض الخــصائص الرئيسة التي تميزت بها القصائد التي نُظمت وفقا لنمط البناء الغنائي وأبرزها الآتي:

ارتــبط البــناء الغنائي للقصيدة الشعرية بمصطلح القصيدة القصيرة، وذهب كثير من النقاد العرب والغربيين إلى عدّ القصيدة القصيرة هي القصيدة الغنائية، وقد أشــرنا في التمهيد والفصل الأول من هذه الدراسة إلى بعض هذه الآراء، ومنها ما ذهــب إلــيه هربرت ريد الذي قال: " نحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة

---

(1) انظر:النجار، أحمد(1978)، **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي**، القاهرة، دار النهضة العربية، ص5 وما بعدها.

(2) الصكر، المرجع السابق، ص 22.

(3) ريد، المرجع السابق، ص 60.

غنائية وكان ذلك في الاصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في فترة متعة"[1]، ثم ذهب كثير من الدارسين بعد ذلك إلى إعطاء " القصيدة القصيرة صفة الذاتية والغنائية "[2]، ولعل كثيرا من النقاد ذهب هذا المذهب لأنه رأى أن القصيدة الغنائية لا تعبر عن تطور، ولا تشير إلى مراحل، أو تظهر أصواتا في القصيدة، بل تسعى إلى التعبير عن عاطفة مفردة "لهيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة"[3]، وهذا بدوره قادها للإيجاز والقصر الذي يعدّ أمرا حاسما في بناء الموقف الغنائي.

وكذلك فإن معمار القصيدة الغنائية يتطلب تركيزا إيقاعيا عاليا، وتكثيفا للطرائق التعبيرية، وللحالة الشعورية، وهذا التكثيف والتركيز على مستوى الناحية المضمونية هو الذي يستدعي التكثيف والتركيز في الناحية الشكلية، ولهذا غلب على القصائد الغنائية صفة القصر ثم كانت القصيدة الغنائية هي القصيدة القصيرة.

ومما تتصف به قصائد البناء الغنائي إضافة إلى ما سبق أن يغلب عليها سيطرة ضمير المفرد المتكلم، وهو ما يعزز صفة الذاتية التي أصبحت واحدة من أبرز سماتها، وإن وُجِد فيها ملامح للحوار فإنها تبقى في الأغلب مظهرا لا يؤثر في غنائيتها ذلك أنه في كثير من الأحيان يكون حوارا متوجها من الداخل (ضمير المفرد المتكلم) إلى الخارج (المخاطَب الذي يقع تحت هيمنة المتكلم وغالبا ما يكون غائبا)، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال وقوع تحول حقيقي يطال بنية القصيدة، وكذلك يهيمن على القصيدة الغنائية التقليدية إفراطها في الكشف عن مكنونات الشاعر الداخلية، وبيان حالته النفسية، والأبعاد الشخصية التي تبرز الأنا على نحو

---

[1] المرجع نفسه، ص 60.

[2] أطميش، المرجع السابق، ص15.

[3] إسماعيل، المرجع السابق، ص 262.

تختفي معه الموضوعية التي تتحقق بصورة اكبر في الانماط البنائية الاخرى، ولذا فإنها غالبا ما تخلو من البنية الدرامية المتكاملة، أو البنية السردية.

ومما يلحظه الدارس ذلك الموقف الرافض الذي اتخذه كثير من النقاد والشعراء من نمط البناء الغنائي، والدعوة الملحة للتحول إلى أنماط بنائية أكثر شمولية ومناسبة لروح العصر بدعوى أن الغنائية لم تعد تتلاءم مع متطلبات التعبير عن التجربة الشعرية المعاصرة وأنها – بالنسبة إلى الشاعر – لم تعد قادرة على " استيعاب تجربته الإنسانية التي بدأت تميل إلى الشمولية الكونية، أي أنه ما عاد شاعر تجارب وجدانية غنائية فحسب "[1]، إلا أن هناك أمورا قد يكون بيانها مهما لهذا النمط البنائي وتحتاج إلى وقفة متأنية قبل اتخاذ حكم يتصل بنمط البناء الغنائي ولعل أهمها ما يأتي:

*** البناء الغنائي والقصيدة القصيرة**

على الرغم من ميل كثير من النقاد إلى عدّ القصيدة القصيرة قصيدة غنائية إلا أن هناك من يرى أن القصيدة القصيرة " لا تنحصر في الإطار الغنائي فحسب، وإنما هي قادرة على التفاعل والسرد والدراما والتقاط الجوهر الشعري فيهما، ويمكن أن نطلق على القصيدة صفة الغنائية كلما اقتربت من عالم الشاعر الداخلي بكل ما فيه من ثراء وعمق "[2]، ومما يعزز هذا الرأي هو تلك الإشكالية التي يمكن أن تنتج من تعدد صور القصيدة القصيرة كما أشرنا إلى ذلك في التمهيد وهو ما لا يستقيم ووسمها كلها بالغنائية.وللخروج من هذا الإشكال وجدنا من يميل إلى تقسيم القصيدة القصيرة إلى قسمين هما:

1- القصيدة القصيرة الغنائية المحض

---

[1] القصيري، المرجع السابق، ص 36.

[2] الزبيدي، مرشد (1994)، **بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والحديث**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص108.

2- القصيدة القصيرة السرد-درامية [1]

وأيا كان موقفنا من التقسيم السابق فإن الأهم هو استشعار النقاد لتحقق إشكالية تصنيفية بما يتعلق بالقصيدة القصيرة ذات الطابع الغنائي، ومع ذلك فقد نجد من يرى أن القصر أمر حتمي للقصيدة الغنائية التي يعد الإيجاز والتكثيف أمرا حاسما فيها، فنقول: إن ذلك ليس أمرا لازما على نحو مطلق، فهناك عشرات القصائد الطويلة التي نجحت في بلوغ أبنية غنائية رفيعة، غير أنّه قد يكون صحيحاً، في المقابل، أنّ غنائية أيّة قصيدة سوف تتناقص كلما طال حجمها واتّسع نطاقها التمثيلي وتعدّدت المواقف الإنسانية التي تلتقطها، إلا أن الشاعر المتمرّس، المنخرط في كتابة قصيدة طويلة غنائية المنحى، يسعى باستمرار إلى الحفاظ على النبرة الغنائية ويوسع المجال في الوقت ذاته لنبرة أخرى درامية أو سردية، وهذا كله يعد مؤشرا إلى تغير النظرة النقدية للقصيدة القصيرة التي تغير معها أيضا النظرة للنمط الغنائي.

*** تحولات البناء الغنائي**

لقد كشف الخلاف السابق للنقاد حول القصيدة القصيرة عن حقيقة تتصل بالغنائية، وهي أن الغنائية سمة من سمات الشعر لا يمكن أن يخلو منها نص شعري أيا كان نمطه البنائي، ومن هنا بدأت مراجعات عدة للأحكام المسبقة حول البناء الغنائي أظهرت وجود نمط بناء غنائي حديث يتناسب مع روح العصر وحاجات القصيدة المعاصرة، فالغنائية المفرطة في الذاتية التي تعبر عن موقف عاطفي مفرد تحولت على يد بعض الشعراء إلى شكل من أشكال التعبير الجماعي، فبدأ الشاعر المعاصر يعبر بالذاتي عن الموضوعي بتقنيات كان بعضها يعدّ غنائيا تقليديا إلا إن غنائيتها " غير مباشرة، ولا تتناول إحساسات الشاعر من خلال ضمير

---

[1] القصيري، المرجع السابق، ص 93.

الأنــا "[1]، والنمط الغنائي" المتميز في الشعر العربي المعاصر...لا يعني انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع والإنسان، بل يعني صدوره في رؤيته لهذه القضايا عن فكر فردي خاص، ورؤيا غير مسبوقة وغير مرفوضة من قبل أي توجه فكري أو سياسي "[2]، كما أن " توسع الأجناس الأدبية وانفتاحها الشديد واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته قد خفف الطابع الغنائي للقصيدة، وجعلت متــنها يتكــيف بــشكل صحي وسليم ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته سواء بالتناص أو التشكيلات الفنية "[3]، بل إن خليل الموسى يجعل البناء الغنائي دعامة أساسـية تتـضافر مع البناء الدرامي لإنتاج القصيدة المتكاملة التي فيها " عناصر غنائــية وعناصــر درامية ثنائية الاتجاه تتوجه إلى العقل والقلب "[4]، وإضافة إلى الــتمازج بين البناء الدرامي والغنائي فإن هناك من دافع عن سردية الشعر الغنائي وذلــك " لوجــود صــيغ الحوار وضمائر السرد في القصائد الغنائية "[5] وهذا كله مؤشــر عملــي على نزوع الشعر المعاصر " نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"[6]، لإنتاج نمــط بــناء غنائي يفيد من الطاقات والإمكانات المعاصرة ويلغي النظرة التقليدية للقصيدة الغنائية.

---

[1] الموسى، المرجع السابق، ص 99.

[2] عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 734.

[3] الصكر، المرجع السابق، ص 7.

[4] القصيري، المرجع السابق، ص 100.

[5] العانــي، شــجاع، الــسرد في القصيدة الغنائية، **مجلة أقلام**، بغداد، (ع 4+5)، أيار 1994، ص69.

[6] بنــيس، محمــد (1991)، **الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاتها**:مسألة الحداثة، ج4، الدار البيضاء، دار توبقال، ص10.

وقد نجح عدد من الشعراء المعاصرين في التحرر من نمط البناء الغنائي التقليدي الذي تميزت به بعض أعمالهم الشعرية، واستطاع أن يبدع تجارب شعرية بنمط بناء غنائي معاصر كما في النماذج التي نجدها عند أدونيس ومحمود درويش، فمحمود درويش – على الرغم من غنائيته التقليدية في أعماله المبكرة – استطاع أن يتحول بالغنائية إلى حالة جديدة من التعبير يتحدث فيها الشاعر ويعبر عن الموضوعي بصورة ذاتية، فالألم والحزن والفرح، والغضب وكل شعور أو إحساس أو حالة نفسية عبر عنها درويش في أعماله الشعرية المتأخرة كانت على الأغلب تعبر عن الإنسان الفلسطيني بصورة خاصة والعربي بصورة عامة ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين [1] لتخصيص دراسة حول بنية القصيدة عند محمود درويش وذكر فيها ثلاثة أنماط للقصيدة الغنائية عند درويش، هي: القصيدة الغنائية التقليدية، والغنائية الدرامية، والغنائية الملحمية، وهذا يدل بوضوح على صعوبة انتزاع السمة الغنائية من القصيدة الشعرية وكما قال محمود درويش:"لأن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائما الشفافية في التعبير وأحيانا لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء " [2].

ومن نماذج البناء الغنائي الحديث نقف على قصيدة أدونيس الطويلة " الصقر"، التي تتكون من ثلاثة عناوين رئيسية: أيام الصقر، وتحولات الصقر، وفصل الأشجار، وعلى الرغم من أن كثيرا من الدراسات تنظر إلى هذه القصيدة على أنها من التجارب الشعرية التي اجتازت عتبة الحداثة بثقة، ووجهت وجهها نحو قبلة شعرية جديدة من خلال التجريب والإيغال في الغموض، والتجريد في

---

[1] علي، ناصر (2001).**بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[2] درويش، محمود، حوار، **مجلة كل العرب**، (ع 23)، 1987، ص 28.

لغـــتها، إلا انـــنا نرى ان الغنائية بقيت تسيطر عليها، وإن كانت مقاطعها" الغنائية كمائن لاستدراج القارئ نحو الأغوار المحرقة " [1].

والقصيدة تقوم على استثمار رمز تاريخي –عبد الرحمن الداخل–صقر قريش الذي يتوحد فيه صوت الشاعر وصوت الرمز، من خلال الحلم والتذكر والتماهي، وتـــداخل الأزمنة، للتعبير عن الإحساس بالألم والفجيعة ومساحة الحزن التي تسكن نفس الشاعر، يقول على لسان صقر قريش:

... وأنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحةْ
حجر ميت الجناحْ
حجر ميت القوادم،
و الموت يسرج أفراسه
والذبيحةْ
بَجَعٌ يتخبط
غير دويك يا صوت
أسمعُ صوت الفرات
قريش
لم يبق من قريش
غير الدم النافر مثل الرمح
لم يبق غير الجرحْ [2]

---

[1] ســـعيد، خالـــدة (1979)، **حـــركية الإبداع:دراسات في الشعر الحديث**، بيروت، دار العودة، ص95.

[2] أدونـــيس، علـــي أحمـــد ســـعيد (1971)، **الـــتحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**، ط2 بيروت:دار العودة، ص29–30.

وعلـــى الرغم من المقدرة الفنية للشاعر إلا ان صوته كان يطغى في بعض المقاطـــع علـــى صوت الرمز أو يصرح بما هو بعيد عنه وعن الرمز، ولكنه كان يحـــاول أن يسير في تجربة الصقر وفق حركة متنامية توحي للقارئ بوجود جديد في تجربة الصقر/الشاعر – وهو موجود– وهذه التحولات التي عبر الشاعر عنها فـــي النص كانت محاولة منه لبث الحيوية في القصيدة وللتخفيف من سطوة الذاتية المفـــرطة التـــي ظهرت في صورة (الأنا) الفردية التي لم يستطع الشاعر أن يكبح جماح انفعالها وعواطفها الجياشة، يقول:

لم يبق في وجهيَ صخر نائم، لم يبق في عيني سرابْ
علامة تأتي من الفرات
أنا هو الساكن في طوقك يا حمامة
في سربك الرّاحل يا خَطّاف
أنا هو الواضع كالعرافْ
رؤياه والعلامةْ
في الأفق في لغاته الكثيرة
أنا هو الفرات والجزيرةْ [1]

ومـــن ملامـــح الغنائـــية التي يعج بها النص إضافة إلى طغيان الأنا، فقدان التـــنويع في الحركة على مستوى الأفعال وتصريفها إلا من حركة واحدة تعبر عن ضـــمير المفـــرد المـــتكلم علـــى نحو يعزز الذاتية التي هي سمه مهمة من سمات الغنائية، يقول:

كل دم الفرات
في جسدي يجري وفي حنيني
و ها أنا أزنّر السهولْ

---

[1] المصدر نفسه، ص 38.

أسهرُ في الأكواخ والحقولْ

أشدُ بالصيف يد الشتاءْ

أسيلُ أحلاما على الترابْ

لا سفر فيها ولا غيابْ

أسيل طوفانا من البقاءْ

أطردُ عن شواطئي

بحّارة الرحيلْ

أهبط أغواري الزرقاء في أرومة القرابة

أبحث عن بديل

أبحثُ عن بوابة الغرابة.[1]

وفـــي هذا المقطع نقف على الأفعال الآتية:(أزنّرُ، أسهرُ، أشدُ، أسيلُ، أسيلُ، أطردُ، أهبطُ، أبحثُ، أبحثُ) وكلها مسندة إلى ضمير المفرد المتكلم / أنا الشاعر، علـــى نحـــو يعزز من غنائية النص، مع قافية كانت تفرض –في بعض الأحيان– إيقاعـــا خاصا على النص، ومع ذلك فإن النص يحمل طاقات تعبيرية يضيق المقام عن الوقوف على تفاصيلها وجمالياتها، واستطاع الشاعر أن يخفف من حدة الغنائية وينـــتقل بالـــنص إلى أجواء حداثية من خلال مجموعة من الإجراءات التي أتقنها وأبـــرزها:توظيف لغة الحداثة الشعرية التي تقوم على التجريد والانزياحات الحادة، والتجـــريب، إضـــافة إلى الإشارات الرمزية للشخوص والأساطير، والاتكاء على التـــناص بإشكاله المختلفة، فلم تعد الغنائية التي تمتد على طول القصيدة تحمل تلك الدلالة التي توحي بها الغنائية التقليدية.

ومـــن القصائد الطويلة المعاصرة التي يتحقق فيها نمط البناء الغنائي قصيدة "مـــديح الظـــل العالي"، ولكن غنائيتها تموج بجماليات الحداثة الشعرية، وتبتعد كل

---

[1] أدونيس، المصدر السابق، ص 82-83.

البعد عن تلك الغنائية التقليدية من خلال مفردات لغوية تحمل دلالات حيوية جعلها الــشاعر "تميل إلى الموضوعية وضمنها تجربة إنسانية عامة بعد أن اتسعت ثقافته وتــنوعت "[1]، فقد سجل هذه القصيدة متفجعا على بيروت والأحداث التي وقعت فيها ليعبر عن لسان حال كل محب لبيروت، ومتألم لما حل بها، يقول:

أنا لا أحبك

كم أحبك !

غيمتان أنا وأنت، وحارسان يتوجان الانتباه بصرخة،

و يمددان الليل حتى آخر الليل الأخير. أقول حين أقولُ

بيروت المدينة ليست امرأتي

وبيروت المكان مسدسي الباقي

وبيروت الزمان هُوية "الآن" المضرج بالدخان

أنا لا أحبك

كم أحبك [2]

ولم تكن الأنا الفردية التي تمتد على طول القصيدة تعني انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع والناس من حوله بل إن الذاتية كانت تعبر عن الحس الجمعي، وقد اســتطاع الشاعر أن يتحول بنمط البناء الذي يسود القصيدة من خلال إضفاء حس ملمحي على مأساة بيروت، دون أن يبدو هيمنة للذاتي على الموضوعي، يقول:

في كل مئذنة

حاوٍ ومغتصبُ

يدعو لأندلس

---

[1] ناصر، المرجع السابق ص 21.

[2] درويش، محمود(2000)، **الأعمال الشعرية الكاملة**-مديح الظل العالي، ط2، ج2، بغداد، دار الحرية للنشر والتوزيع، ص358.

إن حوصرت حلبُ

و أنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا

و أنا التوازن بين من سلَبوا ومن سُلِبوا

و أنا التوازن بين من صَمَدوا ومن هربوا

و أنا التوازن بين ما يجب [1]

إن هذه الغنائية التي يزخر بها النص "غنائية غير معهودة وغير تقليدية، هي وجـع فـردي مـنطلق من فكر ومنظومة كاملة، لكن الشاعر يبتعد عن الخطابية والتبشير، فتبدو ذاته في وجع دائم وصراع قاس بمفردها "[2]، وقد حاول الشاعر أن ينـتفع على نحو ما من تقنيات السرد والدراما، فظهر الصراع وإن لم يكن بالمعنى الحقيقي للصراع لخلوه من الأحداث، وظهر الوصف والمشهد والحوار والمونولوج والتلفظات الاسمية وغيرها من التقنيات التي أسهمت في التخفيف إلى حد كبير من الغنائـية وانـتقلت بالقـصيدة مـن الأجواء الغنائية التقليدية إلى الأجواء الغنائية المعاصرة، يقول:

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟

- عن جيش يحاربني ويهزمني فأنطق بالحقيقة ثم أسأل:هل أكون مدينة الشعراء يوما ؟

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟

- عن جيش أحاربه وأهزمه،

وعن جزر تسميها فتوحاتي، وأسأل هل تكون مدينة الشعراء وهما ؟

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور، عم ؟

---

(1) المصدر نفسه، ص 361.

(2) عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 737.

- عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتمْ

لأسيّج العالمْ

بحدود أغنيتي

- وهل يجد المهاجر موجة ؟

- يجد المهاجر موجة غرقت ويرجعها معه

بحر لتسكن أم تضيعْ [1]

وعلى الرغم من محاولة الشاعر التمرد على البناء الغنائي إلا أن الحوار السابق جاء بإيقاع وصياغة غنائية أسهم في بروزها سردية الحوار الخالية من حركة نامية، والتكرار الذي أغنى الذاتية التي تلوح في أجزاء الحوار، لكنه يظل نصا غنيا بالتقنيات والأدوات التي وضعت القصيدة في مكانها الصحيح بين القصائد الطويلة المعاصرة.

ومن النماذج الشعرية للقصيدة الطويلة التي طغت عليها الغنائية على الرغم من محاولة صاحبها توظيف تقنيات شعرية معاصرة قصيدة " رحلة دون كيشوت الأخيرة" لممدوح عدوان ونرى أن الشاعر قد فشل -إلى حدٍ ما- في توظيف الرمز الذي استدعاه وطغت أنا الشاعر على صوت الشخصية التي وقف خلفها وعبر على لسانها بما لا يناسبها، يقول:

منذ بدأت الرحلات ولم ألبس إلا الأكفانْ

لم أتفيأ شجرا إلا الصلبانْ

لم أتجنب قول الحق بوجه الطغيانْ

من مجزرة نحو مجازر أخرى يمشي بدني

من مقبرة نحو مقابر أخرى أضحى سكني

---

(1) درويش، المصدر السابق، ص 377.

بين الدمعة والدمعة لا أبصر إلا وطني

في كل مكان أنزل، تنزل حولي اللعنات

وسخرية المرتاحين على الذل

تحاصرني ويلات الأعداء

تهب علي عواصفهم

كي لا يعلق جذري في الأرض

تدمر من حولي

حتى يجبرني الخوف عليهم أن أرحل. [1]

ويمكن القول إن القصيدة الطويلة ذات النمط البنائي الغنائي قد تخفق في تحقيق التحول المطلوب من الصورة التقليدية إلى الصورة المعاصرة إذا فقدت القصيدة "التدرج بين مقاطعها، واتخذت شكلا منبسطا لا صعود فيه ولا ذروة " [2].

البناء السردي

كان لنظرية انفتاح الأجناس الأدبية، وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها أثرها البيّن في ظهور نمط البناء الشعري السردي بعد أن كان سائدا أن السرد مخصوص بالأعمال النثرية فقط، وكذلك فإن السرد النثري ذاته دار حوله جدل كبير دفع بعض الباحثين إلى البحث عن أصول له في الأدب العربي القديم كما في أيام العرب، والمقامات، وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها الكثير، في حين ذهب قسم أخر منهم إلى أنه من الفنون الغربية التي تأثر بها الأدب العربي وتمثلها أدباؤه من بعد في أعمالهم، وحاول كل فريق أن يحشد أدلته وحججه وشواهده على صحة ما

---

[1] عدوان، المصدر السابق، ص 113-114.

[2] داود، أنس (1975)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة، مكتبة عين شمس، ص354.

يــذهب إلــيه دون ان يؤدي ذلك إلى حسم الخلاف، والقول بهذا الامر مبسوط في مراجعه ويكفي ها هنا الإشارة إليه، إلا أننا نميل إلى الرأي الذي يذهب إلى وجود ملامــح للــسرد النثــري في التراث العربي، وإن كانت سماته قائمة على وسائل وأساليب تختلف بعض الاختلاف عن آليات السرد وفقا للنظرية النقدية المعاصرة.

ثم تحول بعض النقاد إلى الاهتمام بتحولات السرد من عوالم النثر إلى عوالم الــشعر، فظهر توظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة على نحو تتّحد فيه مكونات الشعر والنثر للوصول إلى " نزعة أسلوبية تتحد فيها البنية الفنية للقصيدة، وتكــتمل بهــا أدواتهــا بحيث تنصهر في تقنيات القصيدة ولا تنعزل عن مكوناتها الأخرى "[1]، وهذا يشير إلى نمط بناء شعري جديد يحافظ على سمة الشعرية التي يــشترط وجــودها في القصيدة، ويستعين بأساليب نثرية-يوفرها السرد- بحيث لا يطغــى الجانب السردي بخصائصه النثرية على الجانب الشعري بغنائيته وصوره وإيقاعاته، وهذه العملية البنائية الدقيقة تحتاج إلى شاعر يملك قدرة فنية عالية تمكنه من تحقيق ذلك التجانس.

إن التوجه البنائي الشعري المعاصر الذي انفتح على السرد دفع بعض النقاد إلــى الارتــداد إلى موروثنا الشعري القديم في محاولة للتنقيب عن جماليات السرد التــي يختزنها، ولبيان أن هذا النمط البنائي ليس جديدا على الشعر العربي، وكانت الحجــة هي تلك القصص التي تضمنها الشعر القديم بما تحويه من حوارات غلب عليها أسلوب (قال وقلت وقالت...)، وتسميات مكانية وزمانية واستخدام للضمائر وأبرزها ضمير المتكلم...إلخ، ونماذج هذا القص في الشعر كثيرة في شعرنا القديم.

إلا أن هــناك مــن رفض أن يعد هذا القص معادلا للسرد الشعري بدلالاته المعاصــرة، لأنه ينفي بصورة تامة وجود شعر قصصي لدى العرب القدماء، وإنما هو "قص في الشعر" لم يكن مقصودا لذاته بل جزءا من غرض أكبر من مجموعة

---

[1] الصكر، المرجع السابق، ص 7.

أغــراض تحملهــا القصيدة كقصص الأوابد مثلا في القصائد الجاهلية [1] التي ترد ضــمن لوحات متعددة تنتظمها القصيدة، أو كمغامرات الشعراء سواء كانت حقيقية أم متخــيلة كما نجد على سبيل المثال عند امرئ القيس في المقطع الذي يروي فيه قصة دخوله خدر عنيزة، وعن القص في هذا المقطع يقول حاتم الصكر:" هي قطعة ســردية منتزعة من عدة قطع تضمها المعلقة، ويظهر لنا نمطية المغامرة وافتقادها الترابط ثم عودتها إلى هيمنة(الأنا) أو الرؤية الجاهلية للرجولة والمغامرة والفحولة، ممــا يحــول دون إتمــام القص واشتراطات السرد، وتظل هذه القصة سلسلة في دلالات المغامــرة التي تؤكدها قصص أخرى في النص عن (فاطم، وبيضة الخدر التــي لا يــسميها، وأم الحويرث، وأم الرباب) بحيث تفقد القصة دلالتها وأهميتها لــصالح الدلالة العامة التي تربط وحدات المعلقة كلها" [2]، يضاف إلى ذلك هيمنة الغنائــية والــسمات الشعرية المرافقة لها على القصيدة وبذلك فإن "ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قص كانت محدودة وغير فاعلة ولم تُرسّخ منزعا أســلوبيا يخــتلف عن الشعر الغنائي العربي السائد " [3]، وهذا الحكم ينسحب على كثيــر مــن القصائد التي ظهر فيها نزعة قصصية كقصائد الأعشى وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وغيرهم من القدماء.

والــسرد لــه عدة مفاهيم في اللغة والاصطلاح، فقد ذكر صاحب اللسان أن الــسرد " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، وسرد الحــديث ونحــوه يسرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد الــسياق لــه" [4]، وهو -بصورة عامة- مصطلح نقدي حديث يعبر عن عملية نقل

---

[1] النجار، المرجع السابق، ص 6.

[2] الصكر، المرجع السابق، ص 33.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

[4] ابن منظور، المصدر السابق، مادة سرد، ج3، ص211.

الحدث من صورته الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الـشاملة لعملـية القص. أي ما يقوم به السارد حين يروي الحكاية، ويشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية وغير الأدبية، ويذكر معجم مصطلحات الأدب أن الـسرد: " هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبـر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[1]، إلا أن جدلا كبيرا دار حول دراسات السرد وتقنياته جعلت من مفاهيمه ومصطلحاته حقولا خـصبة الـدلالات وصلت في بعض الأحيان إلى التناقض أو الغموض، ولعل هذا عائـد إلى تعدد الاتجاهات النقدية التي نظرت في السرد كما نجد على سبيل المثال لدى السيميائيين أو الشكلانيين الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي ومن أمثالهم:بروب، وغريماس، وبريمون، أو كما نجد لدى اللسانيين الذين يهـتمون بالمظاهر اللغوية للخطاب، ومن أمثالهم: جيرار جينيت، ورولان بارت، وتودوروف وغيرهم[2].

---

(1) وهبة، مجدي (1974)، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت، مكتبة لبنان، ص 341.

(2) نال السرد في النثر(الرواية) قسطا كبيرا من الدراسات النقدية التي كان له أثر كبير في تحديد المـصطلحات وتقنـين التحليلات وهذا يحتاج إلى النظر في بعض المراجع الأجنبية والعربية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي:

- جينـيت، جيرار وآخرون(1989).**نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ترجمة:ناجي مصطفى، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.
- لحميدانـي، حمـيد(1991)، **بنـية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله(1992)، **بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- مـرتاض، عـبد الملـك(1998).**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**، الكويت، عالم المعرفة، رقم240.

ويقـــوم البناء السردي الشعري في هذا السياق بالاستعانة بالعناصر السردية النثـــرية(الروائية) ذاتها -دون إغفال الخصوصية الشعرية ومتطلباتها- ومن أبرز هذه العناصر السردية: الشخصيات، والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهايـــة، لكـــنه لا يقدم قصة بل حالة أو موقفا أو رؤية، وبحسب بعض الاتجاهات الـــنقدية فإنه لا يشترط تبني النص قصة أو حكاية مستوفية شرائط الفن القصصي وعناصــــره، حتى يعد نصا سرديا، إذ يكفي حضور بعض تلك العناصر "من خلال الـــتلاعب بالـــضمائر والوصـــف والمـــشهدية والـــبطل، وسرد اليوميات والحدث والـــزمن"[1]، وتحـــدث شــــربل داغر عن التقسيمات الممكنة للقصيدة السردية وفقا لضمائر السرد الممكنة فيها، وخلاصتها ما يأتي[2]:

- قصيدة المتكلم، وتبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.
- قـــصيدة المخاطـــب، ويظهـــر فيها المروي له مشاركا أو ممثلا في تعيين المعنى.
- قصيدة المونولوج، وفيها يطغى ضمير المتكلم المفرد فقط.

ومـــع ذلـــك فإنـــنا نجـــد فـــرقا بين السرد الروائي والسرد الشعري تتطلبه الخصوصية الإجناسية للقصيدة، فالشخصيات على سبيل المثال تضع لها الدراسات الروائية النقدية نظاما معقدا لا يصلح للتطبيق في القصيدة الشعرية، والحبكة ليست جزءا من بنية القصيدة إلا إذا كان هناك سرد قصصي فيها، وحتى هنا فإن الحبكة تقدم عملا مختلفا عن عملها في الرواية، إضافة لبعض الاختلاف في موقع السارد، وحركة الزمن التي يكون تأثيرها في القصيدة أكبر منه في الرواية.

---

(1) سليمان، نبيل (1992)، **فتنة السرد والنقد**، اللاذقية، دار الحوار للطباعة والنشر، ص 112.

(2) داغـــر، شربل (1988)، **الشعرية العربية الحديثة**:تحليل نصي، الدار البيضاء، دار توبقال ص67 وما بعدها.

ويسجل إنجاز هذا التحول البنائي في القصيدة العربية للشعراء المعاصرين الذين خاضوا تلك المغامرة التجريبية مع إقرارنا بأن " استخدام تقنيات السرد في الشعر العربي لم يرتق إلى درجة اتخاذ هذه التقنيات كوظائف بنائية رئيسة في إنتاج النص الشعري إلا مع موجة الحداثة الشعرية، إلا أن مجرد تداخل السردي بالشعري يعد دليلاً كافياً على وعي الشعراء بأهمية التقنيات السردية ودورها في التخفيف من ذاتية الشعر والخروج به من حيز الاستعارية إلى مقاربة الكنائية "[1]، أما الشعر العربي المعاصر فإن ارتباطه بالبناء السردي قد تطور تطورا سريعا دون قلق من خطورة الجمع بين فنين متباعدين إذا ما تنبه الشاعر إلى الفرق بين الحبكة الشعرية والنثرية، ذلك أن " بقاء الحبكة مجردة بدرجة مناسبة يمنع انغماس القصيدة في السرد أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية وذلك ما يحصل عادة في نماذج القصة الشعرية التي سبقت الشعر الحر "[2].

ومن نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء السردي نقف على قصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض"، التي لجأ فيها الشاعر محمد علي شمس الدين إلى أسلوب القناع للتعبير عن حالة الشعور بالألم والحزن والوحشة وصراع النفس الذي يمر به، فلم يجد له معادلا إلا في أحزان ديك الجن وآلامه بعد الفجائعية التي توالت في حياته من شكٍ قاتل إلى قتل محبوبته، وندم لا يجدي، يقول الشاعر على لسان ديك الجن:

أقول لكم:

أيها الواقفون على حفرة الوداع

أقول لكم:

ياصدى وحشتي

---

(1) إدلبي، عمر، السرد في الشعر-وردة سوزان البيضاء نموذجا، **جريدة الأسبوع الأدبي**، دمشق، العدد 1092، 2008/2/23.

(2) الصكر، المرجع السابق، ص 50.

انظروا

إن روحي مشردة

ودمي لا يضيء الفراغ [1]

ثـم تبدأ تفاصيل الماضي وصوره الجميلة تتداعى إلى ذهن الشاعر، فيحاول أن يستحضر منها أكبر قدر من الذكريات التي لم يعد له سواها لإدخال السعادة إلى نفسه مـع أنه يعلم أنها سعادة زائلة فيسرد علينا بصورة غنائية ملؤها التفجع نلك التفاصيل، يقول:

كأسكَ يا سيدي

كأسكِ يا أعذب الأصدقاء

شربنا

سكبنا على الجرح شيئا

سكبنا على الأقحوانة نصف النبيذ

ودرنا...

تدور على خطونا الكائنات

ويحتضن الشيء أضداده

الطفل والساعة

والمرأة النائمة

و ها أنت نائمة بين قلبي والجدار [2]

ويكـتمل الـسرد الشعري في القصيدة بحوار بسيط يجريه الشاعر بين ديك الجـن الـذي عاد للبحث عن محبوبته، وحارس المقبرة التي دُفنت فيها، وفي هذا

---

[1] شمس الدين، محمد علي (1981)، **الشوكة البنفسجية**، ط1، بيروت، دار العودة، ص 10.

[2] المصدر نفسه، 14-15.

الحوار ينكر ان يكون هو عبد السلام-ديك الجن-، وان التي في القبر ليست (ورد) محبوبة ديك الجن بل هي أخرى يسميها "نسرين"، يقول:

-هل طار من دمها
الطائر الذهبي الأليف ؟
-إنه حائم في فراغ الحقول
لم تبخره شمس فينسى
ولا شربته المزارعُ
حتى يزولْ
-وهل نحرها نازف بالجراح الصغيرة؟
-ثم بعض النجوم
-عرفتك يا عابر الليل
عرفتك.
أنت عبد السلام !
-أنا ؟
لا أحد
لا أحد
مات عبد السلام
-عرفتك يا عابر الليل
عرفتك
تقدم
وخذ صدرها
لتسمع نبض النجوم
تقدم أيها العابر المستريبْ [1]

---

[1] شمس الدين، المصدر السابق، ص21-22.

ومن القصائد السردية الطويلة قصيدة "اعترافات الحسين بن علي" لفايز خضور التي جاءت في 38مقطعا سرديا لتعبر عن فاجعة الحسين بن علي رمز الإنسان المغدور في كل زمان ومكان، ومن أُخذ دون ذنب اقترفه، وهم -في رأي الشاعر - كثيرون في هذا الزمان، وعاشوراء تتكرر في أكثر من مكان وزمان، يقول:

قصدت الشام

وجدت على مداخلها "يزيد"

ينبه الحرس الملثم

شاهرا تاج الخلافة

قلت:أعرفكم

وقتلت بسيفكم

ألفا من المرات

أعرفكم

أنا ضيف

أتيت أزور قصور الشام

أدار قفاه، أومأ:أغلقوا الأبواب"[1]

والنص بصورة عامة يفيض بأفعال السرد وضمائره في كثير من المقاطع، إلى جانب توظيف متوازن لبعض تقنيات السرد التي تتناسب والطبيعة الشعرية كالمونولوجات الداخلية والوصف وغيرها، دون أن يطغى ذلك على شعرية النص، أو يفسح مجالا للعواطف التي يفيض بها أن تعلي النبرة الغنائية، يقول في المقطع الثاني والثلاثين من النص:

---

[1] خضور، فايز (1985)، **الأعمال الشعرية**، اعترافات الحسين بن علي، حلب: دار طلاس، ص245.

أقرعُ هذا الباب وذاك الباب

أصرخُ يا بواب:

افتح لي، فأنا منكم..

أحمل في أوردتي نفطا لقناديل الوالي

أحمل للمحروم عزاء الدنيا

أحمل رؤيا

افتح..طال الهجر المر على أطفالي.

.... لم يفتح لي........[1]

ونمـــاذج القـصائد السردية كثيرة في شعرنا المعاصر، ومع أن هذه التقنية تـستطلب مساحة كبيرة للتعبير بها على نحو متكامل إلا أنها قد وُجدت في القصيدة القصيرة على نحو موجز ومكثف، كما أن استخدام ملمح سردي على هذه الصورة يجعل من الصعب الإقرار بأن تلك القصائد هي قصائد سردية.

البناء الدرامي

يُعد البناء الدرامي من أبرز الأنماط البنائية التي استحوذت على اهتمام النقاد والـشعراء المعاصـــرين، وحققــت حضورا كبيرا في كثير من الأعمال الشعرية الناجحة، وقد أشرنا في فصل سابق إلى كثير من الأحكام والآراء النقدية التي أعلت من أهمية البناء الدرامي وقدمته على غيره "حتى كاد الشعر الدرامي أن يكون أعلى درجات الشعر وذروة الفن "[2]، ووجد كثير من هذه الأحكام قبولا واستحسانا لدى كثيـــر من النقاد والشعراء فأخذوا يرددونها ويستشهدون بها، كان أهمها ذلك الرأي

---

[1] المصدر نفسه، ص 248-249.

[2] الخياط، المرجع السابق، ص 26.

الـذي قـارب أن يجعـل القصيدة المعاصرة هي البناء الشعري الدرامي[1]، وكان للـتطور الذي طرأ على الدراما في بدايات القرن الماضي، والمكانة التي حققها في ظـل الانتشار المتسارع لها أثره البين في تنبيه شعراء الحداثة للإمكانات التعبيرية المـتعددة التـي يمكـن للبناء الدرامي أن يحققها لإنتاج تجربة شعرية تحوي من الشمولية ما يوازي التعقيد والتركيب الذي بدأ يشيع في الحياة المعاصرة.

وقـد جاء في معجم أكسفورد أن الدراما إنشاء في النثر أو الشعر فيه تسرد القـصة بواسـطة الحـوار والفعل، وتعني في اللغة اليونانية: "الفعل، فعل محاكاة الـسلوك البشري"[2] وهي "أوسع شكل تعبيري يُمكّن الكاتب من التفكير في مختلف أوضـاع الإنسانية"[3]، وهناك من ذهب إلى أن الدراما هي الصراع وهو العنصر الأبـرز فـي عناصر البناء الدرامي "وهو العمود الفقري للعمل الدرامي،...، ولا وجود للحدث دون الصراع"[4].

تعود الملامح الأولى لربط الشعر بالدراما إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر" الذي درس فيه الملاحم اليونانية والمسرح الذي اعتمد كثيرا على الشعر في تشكيل حواراته، وهو–أرسطو– متأثر بنظرية المحاكاة التي وضع أصولها "أفلاطون"، وقد دار حـولها دراسات كثيرة بما يغني عن إعادة بيانها، واستمر المسرح بالتطور في أوروبـا بـصورة متنامية، ورافق هذا التطور نقاش وجدال نقدي حول أصول هذا الفن في الأدب العربي وظروف نشأته، فذهب فريق إلى التحدث عن أصول عربية

---

(1) للمزيد: ينظر آراء عز الدين إسماعيل وسواه الواردة في التمهيد والفصل الأول من الدراسة.

(2) أسـلن، مارتن (1978)، **تشريح الدراما**، ترجمة:يوسف عبد المسيح، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

(4) حمودة، عبد العزيز (1982).**البناء الدرامي**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 118.

للمسرح، وذهب اخر إلى نفي ان يكون للمسرَح اصول عربية بل إنه نشا في الادب العربي الحديث بتأثير المسرح الغربي.

وشـــجع هـــذا الأمـــر عددا من شعراء مرحلة الإحياء على كتابة المسرحية الـــشعرية، فكـــتب أحمـــد شوقي مسرحيته الشعرية الأولى علي بك الكبير في سنة 1893، ثـــم توالت تجاربه في هذا البناء الشعري، إلا أن كثيرا من الانتقاد قد وجه لأحمد شوقي لأنه كتب مسرحياته الشعرية بروح الشاعر الغنائي بحيث يظهر " أن الـــشعر في مسرحيات شوقي منفصل عن الدراما التي تبدو غرضا شعريا كالمديح والرثاء والهجاء، ويبد الشعر معها استعراضا خارجيا لها "[1]، وبصورة عامة فإن الـــشعر العربي في تلك المرحلة لم يستطع أن يتعامل مع البناء الدرامي على النحو الـــذي ينـــتج قـــصيدة درامـــية مـــع أننا قد وجدنا أنماط البناء الغنائي والسردي وعناصرهما في القصيدة التقليدية التي تحولت إلى المعاصرة.

إن القصيدة التقليدية كانت خالية من البناء الدرامي الذي لم يظهر إلا بظهور القـــصيدة المعاصرة – وإن كان يحتوي على صور من صور المحاكاة –، وأصبح الـــشعر "عملا دراميا لكن دون حوار أو جدل أو حتى حادثة، إنه يطمح إلى حوار الجملة الواحدة وأحيانا داخل الكلمة الواحدة، كما أنه يتوق إلى جعل القصيدة بأسرها حادثا زمنيا غير مرتبط بالزمن أو الفترة أو أي من التوقيعات المعروفة في المسرح نفـــسه"[2] وهـــذا ما جعل رشاد رشدي يقول: "الدرامية أو البناء الدرامي أو النمط الدرامي من صفات كل عمل فني سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصة أو صورة أو ســـيمفونية، والمقصود هنا ليس النمط الدرامي في مظهره الخارجي الذي حدده أرسطو بالبداية والوسط والنهاية، ولكن النمط الدرامي في جوهره، في الحتمية التي

---

[1] الخياط، الأصول الدرامية، المرجع السابق، ص 87-88.

[2] إخلاصـــي، ولـــيد، قصيدتان:مشروع دراما، **مجلة المعرفة**، (ع 137)، تموز1973، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص92.

قلـــنا إن الموقف لا بد ان يتضمنها، هذه الحتمية هي جوهر النمط الدرامي في اي صـــورة من صوره "[1]، والحتمية التي يقصدها هي حتمية المفارقة بمعنى أنه لا يمكـــن أن نعـــد كـــل موقف موقفا دراميا إلا إن وجدت فيه هذه الصفة، ولا يكفي التسلـــسل القصـــصي لقـــيام موقف درامي، وعلى الرغم من أن كل موقف درامي مجموعة من العلاقات الإنسانية إلا أنه " ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد يمكن أن تشكل موقفا دراميا فأول مواصفات هذه العلاقات أنها لا تنبني على الصدفة، والصدفة يمكن أن تخلق خبرا مثيرا، لكنها لا تؤدي إلى بناء قصصي درامـــي متكامل"[2]، وهذا الكلام يشير إلى أن حدود الدراما لم تعد مقصورة على المـــسرحية " المعروضة أو المكتوبة أو أي لون من فنون القول، وامتلكت الدراما خـــصائص العـــالم الحقيقي والأوضاع التي تواجه الحياة المعاصرة "[3] والموقف الدرامي الذي ذكره رشاد رشدي سابقا أصبح لدى المعاصرين منفصلا عن الفكرة التقليدية للمسرح و"لا علاقة له بتعدد الأصوات، ولا علاقة له بالمنولوج، الدرامي، وبالحس القصصي"[4].

ومـــع ذلك فإن القصيدة الدرامية المعاصرة قد انتفعت من التقنيات والأدوات الدرامـــية المـــسرحية بصورة أساسية من خلال بعض التطور الذي أدخلته عليها، ومـــن أبـــرز عناصـــر البناء الدرامي والتقنيات التي نجدها في القصيدة الدرامية:

---

[1] رشـــدي، رشـــاد، البناء الدرامي -1، **مجلة المسرح**، (ع25)، 1966، القاهرة، وزارة الثقافة العامة، ص 8.

[2] رشـــدي، رشـــاد، البناء الدرامي -2، **مجلة المسرح**، (ع26)، 1966، القاهرة، وزارة الثقافة العامة، ص 7.

[3] الكبيـــسي، عمـــران، النزعة الدرامية في المومس العمياء، **مجلة آداب المستنصرية**، (ع6)، 1982، الجامعة المستنصرية، مطبعة الأديب البغدادية، ص272.

[4] المرجع نفسه، 272.

الصراع، والحوار والحبكة والزمن وتعدد الاصوات وغيرها، ويضاف إلى ذلك اثر التجـربة الشخـصية "التي أصبحت في الدراما الحديثة عاملا مهما، فهي تعرض تجـربة حقيقـية عاشها المؤلف أو أحد أقاربه، أو قد لاحظها فقط بحيث إنه لم يعد مقيدا بمضمون أسطوري يعمل في دائرته"[1].

لقـد أصبح للدراما في الاتجاهات النقدية الحديثة دلالات جديدة وبدأت تظهر وعـيا وفهما للمتطلبات الجديدة للحياة المعاصرة ومشكلاتها، وتغيرت مهمتها كذلك فلـم تعـد تسعى إلى " إعادة التوازن النفسي، بل إنها تسعى للكشف عن العيوب، وكـشف حقـيقة ما حولها، إنها قد تثير القلق النفسي أحيانا "[2]، وقد يكون السرد جزءا من الدراما إلا أن هناك فارقا كبيرا بين البناء الدرامي والبناء السردي، تبين لـنا بعـضه مـن خـلال تقديمنا لكل بناء منهما، ونضيف إلى ذلك أن الحدث من عناصر البناء الدرامي وهو غير الحكاية فقد نسرد في خبر صغير في حين يحتاج الحدث إلى صفحات ويتم السرد من خلال الأفعال نفسها لا من خلال السارد، ومن أهم عناصر البناء الدرامي على الإطلاق "الصراع"، والحدث كما أشرنا لا يكون إلا بالـصراع الـذي هـو لب البناء الدرامي، فإن وجد حدث بلا صراع فهو حكاية حال"وقد تقوم حكاية الصراع بين فكرتين مجردتين، ويمكننا أن نسمي هذا الصراع إخـباريا، وهو صراع زائف يتعلق بالحكاية أكثر مما يتعلق بالحدث، ويكون إطارا خارجيا يحرك الشاعر، لكنه لا يحرك العمل الفني، وهو كثير في شعرنا المعاصر والـشاعر هـنا يـسرد علينـا الصراع سردا فيخرج من كونه عنصرا في العمل الدرامـي"[3]، وحـين يريد السارد أن ينقل قولا لإحدى الشخصيات، فإنه " يقول:"

---

[1] فهمـي أحمد، فوزي (1967)، **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة**، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص 83.

[3] الموسى، المرجع السابق، ص121.

قـال فـلان " ثـم يتقمص دور الشخصية، ويتحدث بدلا منها" [1]، والبناء الدرامي يـسعى مـنذ بدايته وحتى نهايته إلى تقديم الحركة والتجديد في الحدث وبنائه من خـلال خلق عناصر التشويق والتوتر والذروة التي تنتقل بالقصيدة من بنية الحكاية (بنمطيتها السردية) إلى بنية الحدث الدرامي بما فيه من صراع وتوتر وحركة.

أمـا عناصـر البـناء الـسردي وعناصر البناء الدرامي فإن الوقوف عليها بالتفصيل وبيان الخلافات والجدال الذي دار حولها، والتقسيمات العديدة التي ظهرت لهـا أمـر يختلف عن هدف البحث من جهة، كما أن ذلك مثبت في مراجعه التي أصبحت مألوفة للدارسين على نحو يجعل تكرارها في هذا المقام ضربا من الحشو الـذي لا يسمن الدراسة ولا يغنيها من جهة أخرى، ولأن كثيرا منها ارتبط سرديا بالـرواية ودرامـيا بالمـسرح، وهـذا يعد فارقا كبيرا للبون الشاسع بين الرواية والمسرح من جهة والشعر من جهة أخرى.

ومـن نماذج القصائد الدرامية الطويلة قصيدة "شجرة الدر" لخليل حاوي من ديـوان من جحيم الكوميديا التي تجسد قصة صراع بين الملكة والخليفة والجارية، انتهـى الـصراع بقتل الخليفة، وإن كانت شجرة الدر في الموروث القصصي هي التـي تقـتل الخليفة فإن الخليفة في قصيدة خليل حاوي يموت على يد كل من في القصر من عبيد وخدم وجوار إضافة للجلاد وشجرة الدر.

والقـصيدة تنقسم إلى عدة مقاطع وأحداث، يتنامى الصراع فيها إلى أن يبلغ ذروتـه في المقطع الذي يسمية الشاعر " أيبك والعذراء"، وينتهي الصراع بفاجعة قـتل الخلـيفة فـي المقطع الأخير الذي يسميه "في الحمام"، ويؤسس خليل حاوي للقـصيدة بخبـر مقتبس من سيرة الملك الظاهر يرد في مقطع منه: " فقالت شجرة الـدر: يـا ملك الزمان هل رأيت البدوية أحسن مني شَعرا أو أبيض مني جسما أو أحـسن مني وجها ؟ فقال لها: لا والله يا شجرة الدر، أنت أحسن منها ومن غيرها،

---

[1] مجموعة من المؤلفين (1992). **طـرائق تحليل السرد الأدبي**، الدار البيضاء، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص71.

ولكـــن أنـــت كبيرة أما البدوية فهي صغيرة بنت أربعة عشر" [1]، وهذا الحوار هو الـــذي أشعل الأزمة وخلق الصراع بين أصوات القصيدة، يقول الشاعر في مقطع (جارية الخليفة):

تختال في المرآة
عارية تُطلُّ ولا تُطالْ
و تروحِ تتبحها الحواس الخمسُ
في شبق الرجالْ
فتحيلهُ دمع الشموعِ
يضيء في ورع يولده المحالْ
تختال في الإيوان
عامرة وضامرة عنيفة
تلهو وتمرح حين تعتصر الأجيرْ
ينهار حيث تكومت
أعصاب سيده [2]

تبدأ القصيدة الإخبار عن شجرة الدر منذ أن جاءت جارية إلى قصر الخليفة ثـــم اســـتحوذت على القصر ومن فيه حتى مرت الأيام وفعل الزمن فعله، فتحول الخليفة عنها إلى جارية صغيرة، وبدأت تتنامى الأحداث بتنامي الإثارة التي تخلقها الجارية الصغيرة، وتشيع الصراع في القصر، على مستوى الخليفة، وعلى مستوى شـــجرة الدر، وعلى مستوى الجلاد والخدم والعبيد، والجواري، وتبلغ الصراعات ذروتهـــا (فـــي الحمام) عندما تقرر شجرة الدر أن تقتل الخليفة، يقول الشاعر على لسان شجرة الدر:

---

[1] حاوي، الديوان، ص 623.

[2] المصدر نفسه، من جحيم الكوميديا، ص 636-637.

فحْمَة قلبي وجمرهْ
يتملى نفحة من طيب خمرةْ
نشوة ما بلغت حمى العناقْ
خنجري المسموم ترياق العراقْ
.. رغوة الصابون فُوري
فورة تزحم فوره
واغمسي عينيه في بحر الثلوج
إن يكن بحرا رتيبا
سوف يزهو ويموج
صرخة أولى تدوي
وتوشيه سواقي الأرجوان
وعقودٌ من عناقيد الأرجوانْ[1]

ويختـــتم الشاعر هذا الصراع المأساوي بإخبار عن حدث مأساوي آخر يدور حـــول مـــشهد قتل شجرة الدر بالنعال، لكن كل هذه الأحداث كتبت لها الخلود في سيرتها، يقول الشاعر في نهاية القصيدة على لسان شجرة الدر:

صرت دُرّا خالصا
طيفا خفيا لا يُنالْ
سكرة تصهر أضدادا
وتجتاز المحالْ
أتلوى تحت زخّات نعالٍ
و نعالٍ ونعالْ
طالما عانيتُ

[1] حاوي، المصدر السابق، ص 650-651.

أقسى من جنون الجنّ

في عمري صراعا

ليس يجدي[1]

والشاعر يحاول في هذه القصيدة أن يقدم رؤيته لما يتصل بأسباب دوام السلطة، فكل سلطة فاسدة تصل إلى الحكم بسبب معين ستزول بزوال هذا السبب، فالجمال والإثارة التي وصلت بهما شجرة الدر إلى الحكم كان زوالهما منها سبب زوال السلطة منها.

ومن النماذج الدرامية التي يختلط فيها الواقع بالحلم والحقيقة بالخيال قصيدة خالد محي الدين البرادعي " حكاية الأميرة جنان " التي تمثل صراع الإنسان مع نفسه ومع قوى الكون وسننه، يقول حنا عبود في تقديمه لهذه القصيدة: " هذا الوضع الفني الذي استخدمه البرادعي أسعفه كثيرا في دفع الحكاية والارتقاء بها إلى موقف شعوري من الكون والموجودات البشرية وغير البشرية، وهيأ المجال أمام الشعر ليلعب دوره الخطير في تحريك الشخوص التي اهتزت واضطربت وطفقت تبحث عن سلوك يعيد الانسجام إليها بعد أن تشابكت العلائق وتمزقت سجف اليقينية الهشة، مزقتها الصراعات النفسية العميقة "[2].

وفي القصيدة تضافرت عناصر درامية مختلفة للتعبير عن التجربة، فظهر الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي، وتعددت الصراعات منها ما كان خارجيا ومنها ما كان داخليا من خلال أحداث متنامية صنعت حبكة متكاملة قدمتها شخصيات متنامية، وتبدأ القصيدة بتقديم للراوي يقول فيه:

قال الراوي:

في أعماق الزمن حكاية حب

---

[1] حاوي، المصدر السابق، ص 655-656.

[2] البرادعي، خالد (1985). **حكاية الأميرة جنان**، ط1، دمشق، دار طلاس، ص 20.

لاذ بها قلبان

لأمير وأميرة

شعّت كالنيزك واختبأت في حضن الأرض

لتنبت بين الزنبق والمنثور

فتعيش بأمسيّات العشاق

تلونها بالطيب وبالدفء[1]

وهذا الراوي – من الخارج – لا يسمح له الشاعر أن يكون عليما كما هو متوقع، بل يطل في القصيدة على فترات متباعدة وعند الحاجة، لأنه يترك للشخصيات أن تبرز وتتحدث وتعبر عن مكنوناتها، وتبدأ الأحداث والصراعات في التكون بعد أن يرى الأمير رؤية في منامه فيستيقظ فزعا ويطلب ابنته، ثم يطلب العراف لتأويل رؤياه، يقول الشاعر في حوار بين الأمير وابنته بعد أن رأى المنام:

نادى: جنانْ

فأقبلت أوَداً

تخب بمئزر

قلق التموج فوق أمواج الحقول

–لبيك يا أبت الأميرُ

فقال: ما أحلى جنانْ

مسحت يديه بقبلة

فانداح بحرا من حنان

....

قال: اسمعي

أبصرت أمك في المنام مساء أمس

---

(1) المصدر نفسه، ص 27.

تدور في ردهات هذا القصر
تملأُها البشاشة
وبثوب زفتها النقي تنقلت بين السرير
وبين عرشي كالفراشة [1]

وتظهر في القصيدة مجموعة من الشخصيات بعضها كان ثانويا كالمنجمين، ومفسر الأحلام، ووصيفة الأميرة، والعرافة بومه وغيرها، وشخصيات رئيسة أثرت وتأثرت بالأحداث كان أبرزها الأمير، والأميرة جنان، والشاعر، فشخصية جنان على سبيل المثال شخصية نامية تتطور حسب استجابتها للأحداث التي تفرضها الضرورات، فهي في بداية الحكاية"صبية رضية تنعم بحريتها من غير أن تواجه شيئا يشوب صفحتها البيضاء وبالتدريج تأخذ هذه الشخصية في التغير خاضعة لتوترات شديدة تهز وجدانها وتعصف بكيانها إلى أن تقع الكارثة وتصل المأساة إلى نهايتها " [2].

والبناء الدرامي من أكثر الأنماط البنائية التي لاقت استحسانا في القصيدة العربية المعاصرة، ولعل بدايات هذا النمط البنائي تعود حسب كثير من النقاد إلى بدايات القصيدة المعاصرة ذاتها من خلال النماذج الشعرية الدرامية التي قدمها السياب في قصائده: المومس العمياء وحفار القبور والأسلحة والأطفال وغيرها، وتتابع الشعراء بعد تلك البداية للانتفاع بالأساليب الدرامية في قصائدهم حتى أصبح البناء الدرامي هو عنوان القصيدة المعاصرة.

---

[1] البرادعي، المصدر السابق، ص 38-40.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

البناء المركب

تبين لنا في حديثنا عن القصيدة الطويلة في التمهيد والفصل الأول أن كثيرا من النقاد والشعراء أسبغ صفة التركيب والتعقيد على القصيدة الطويلة، ونرى أن البناء المركب يشير إلى نمط بنائي تحتشد فيه مختلف الأنماط البنائية على نحو يتحقق فية الانسجام والمواءمة بينها كالجمع بين الغنائي والسردي والدرامي في قصيدة واحدة، وهذا الجمع لا يتحقق على الصورة المبتغاة إلا بوجود شاعر يملك قدرة عالية ومهارات متعددة ورؤية متكاملة تعينه على إنتاج تجربة شعرية متميزة.

تنبه كثير من النقاد والشعراء إلى الإمكانات التي تتوافر في هذا النمط البنائي التي تتناسب بصورة تامة مع القصيدة الطويلة، ذلك أن حشد أنماط بنائية مختلفة سيصير بالقصيدة نحو الطول على نحو اعتباطي يكتمل فنيا بتحقيق الشاعر للانسجام بين الرؤية والتشكيل الذي تحمله القصيدة، وقد أشرنا إلى أن خليل الموسى وقف وقفة مطولة عند ما أسماه (القصيدة المتكاملة)، ورأى أنها "القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي والحاضر والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سليمة"[1] فيكون الجمع بين الغنائي والسردي والدرامي ذروة الإبداع الفني.

ونرى أن نمط البناء المركب هو النمط الأنسب لاحتواء القصيدة الطويلة والأشكال التعبيرية التي يمكن أن تنسب إليها، ولعل كثيرا من الشعراء قد قاده الإبداع إلى هذا النمط دون تخطيط مسبق أو وعي مقصود على الرغم من الإمكانات الفنية الكبيرة التي يتطلبها هذا النمط من البناء.

وقد يرى البعض أننا نبالغ إذا ما قلنا إننا وجدنا أن كل قصيدة طويلة ناجحة هي قصيدة مركبة البناء على نحو أو آخر، فالغنائية لا تنفك عن الشعر بحال من الأحوال، إلا أنها بصورتها التقليدية لم تعد كافية في القصيدة المعاصرة للتعبير عن

---

[1] الموسى، المرجع السابق، 87.

التجـــربة الحديثة بل غدت تظهر من خلال الحدث، والرموز، والصورة، والإيقاع، وغيـــرها من التقنيات الحديثة، ثم انفتح الشاعر على البناء السردي معبرا عن ذاته وعن غيره في الوقت نفسه، وبدأ السرد يتحول إلى أداة درامية يتكئ عليها الشاعر المعاصـــر فـــي التعبيـــر عـــن الصراع الذي غدا ميزة شاملة لكل تفاصيل حياتنا المعاصرة.

وممـــا يعضد هذا التوجه أننا وقفنا على تقسيمات كثيرة، واصطلاحات عديدة في بعض الدراسات النقدية الحديثة تنتهي غالبيتها إلى وصف نمطٍ بنائي واحد على وجـــه التقـــريب للقـــصيدة المعاصرة هو النمط البنائي المركب، فقد أشرنا إلى من تحـــدث عـــن أنمـــاط القصيدة الغنائية، ومن ذكر أنماطا للقصيدة السردية، وكذلك الدرامية، وفي كل مرة كنا نقف على تمازج بين نمط بنائي أو أكثر، وإشارات إلى الانفتاح بين بعض الأنواع الأدبية، كما أن كثيرا من النقاد أصبح يبحث عن صفات أخـــرى يـــضيفها إلـــى القـــصيدة الطويلة – وأحيانا غير الطويلة – لتحقق له هذه الإضـــافة القدرة على تفسير ذلك التمازج البنائي على مستوى النص كما رأينا في القـــصيدة المتكاملة، وكذلك القصيدة الشاملة، والقصيدة الكلية وغيرها من الصفات، ومـــا هـــذا كلـــه إلا نتيجة لعدم القدرة على الفصل التام بين عناصر بناء التجربة الـــشعرية التي تسهم في إنتاج العمل الناجح أو كما قال كروتشه: " أي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي، وغنائي وأسطوري، وعاطفي وتصوري، ما دام يـــستحيل فـــي التحلـــيل الجمالي أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء "[1].

ومـــن القضايا المهمة التي تتصل بالبناء المركب قضية تتعلق بالمتلقي ذاته، ذلك أن بناء القصيدة المركبة يحمل كثيرا من التعقيد والتركيب " يقتضي من قارئها نـــوعا مـــن الـــثقافة الأدبية والفنية الواسعة التي لا تقف عند حدود الإلمام بالتقاليد

---

[1] كروتشه، بنديتو(1902)، **علـــم الجمال**، ترجمة:نزيه الحكيم، (د.م)، المكتبة الهاشمية، 1963، ص50.

الــشعرية والنثرية على السواء،..، وإنما لا بد ان تتسع هذه الثقافة لتشمل نوعا من الإلمــام بالفــنون الأخرى غير الأدبية، لأن القصيدة الحديثة لم تكتف بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير منها "[1]

ومن نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء المركب قصيدة "بغداد" للشاعر محمد عمــران، والقــصيدة بصورة عامة تعبير عن نكسة الأمة في حزيران 1967 من خــلال إسقاط ناجح لهذه النكسة على واقعة تاريخية تمثلت في سقوط بغداد في يد المغول عام 656هـ وتدميرها بعد أن استسلم الخليفة العباسي المستعصم بالله وهذا ما أشار إليه الشاعر في العتبة النصية للقصيدة بقوله " وخرج الخليفة حافيا يقدم للغزاة مفاتيح المدينة"[2]، يقول محمد عمران:

دخلتها
هذي إذن بغداد
أي صوت يناديني:
"عد يا غريب هذه
مدينة النعاس.هذه
متكأ الخليفة"
ليس معي ضوء ولا عكازة
قبرة الشمس التي في فمي طارت
خريطة النهار
سافرت[3]

---

[1] زايــد، علــي عشري(1978)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط1، القاهرة:دار الفصحى للطباعة والنشر، ص24.

[2] عمــران، محمــد(2000)، **الأعمــال الشعرية الكاملة:أنا الذي رأيت**، ج1، دمشق:منشورات وزارة الثقافة السورية، ص339.

[3] عمران، المصدر السابق، ص 343.

ويظهر البناء المركب في القصيدة من خلال الحشد المتكامل للتقنيات الشعرية المعاصـــرة التي تشكل توليفة منسجمة من أنماط البناء الرئيسية (الغنائي-السردي-الدرامي)، فتتضافر الغنائية الحديثة بما تحمل من عواطف جياشة متحولة من الذاتي إلى الموضوعي، وجرس موسيقي منسجم، وتكرار غير مخل مع بناءٍ سردي يقوم علـــى الوصــف والسرد، وحوار نامٍ، ينتهي إلى بناء درامي يقوم على صراعات مـــتعددة أبرزها داخلي يقدمها الشاعر في صياغة جديدة للحدث وحركة متصاعدة للأحداث النامية التي يتكون الصراع من خلالها، ومع أن أحداث القصيدة مستوحاة مـــن وقائع تاريخية إلا أن الشاعر نجح بشكل لافت في إسقاط خصوصية التجربة الحديثة على الأحداث دون أن يفقد الحدث التاريخي دلالته.

ومـــن التقنـــيات التـــي يـــوظفها الشاعر في هذا النص تقنية القناع، إذ نراه يستحـــضر شخـــصية الشاعر العباسي أبي نواس ويقف خلفها ليحاور الخليفة قبيل ســـقوط بغـــداد، لكـــن النواســـي العابث اللاهي يصبح في النص المعاصر معادلا للمواطن العربي المغلوب على أمره الذي لا حول له ولا قوة أمام السلطة التي غالبا مـــا تختار وتقرر دون أن تقيم وزنا لما يراه غيرها، يقول الشاعر في حوار يجريه بين أبي نواس والخليفة:

- "هات أبا نواس

أنشد في نعاسْ

"عاج الشقي على أرض يموت بها

وعجت أسأل في الحانات عن بلدي

هذا أبو نواس

وجه من تعب

(إضاءة):

تاج وصولجان

والعرش في أصابع الزمان

- مولاي، اسقطت الثغور

- بغداد تكفيني

- وإذا هوت بغداد؟

- التاج يكفيني

- مولاي

لا تاج بلا بغداد

لا بغداد دون ثغورها

- يبقى اللجوء[1]

لقد حاول الشاعر في براعة وجهد ليسا يسيرين أن يحشد قدراته الفنية وأدواته الشعرية ليصل إلى تفسير لنكسة حزيران التي كانت صدمة للأمة أكبر من أن تعبر عنها أطول القصائد، فرأى أن سقوط بغداد كان فيها، وأن أسباب النكسة كانت موجودة فينا قبل أن تحل، على الرغم من الإحساس الذي كان موجودا لدى كثيرين بهذه النهاية المأساوية وهو ما عبر عنه الشاعر في نهاية القصيدة بصرخة تحذير على لسان رجل مخمور-أبي نواس- استطاع رغم سكره أن يرى النهاية التي تنتظر المدينة، لكنه صوت اختنق في جوفه ولم يبلغ مداه، يقول:

ليس لي غير صوت ينادي

"يا أيها الموتى بلا حفر

يا أيها الأحياء في حفر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في

---

[1] عمران، المصدر السابق، ص 345-346.

بغداد

بغ..

ب....[1]

وفي قصيدته الديوان "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" ينتقل محمود درويش نقلة نوعية نحو القصيدة الطويلة المركبة ذات الحس الملحمي، ويظهر وعيا كبيرا بالإمكانات الشعرية المعاصرة لحمل التجربة الجديدة، فنجده يحافظ على غنائيته التي رافقته في أعماله الأولى بعد أن حررها من سمات التقليدية، وانتقل بها إلى الأجواء الحداثية من خلال الاحتفاظ بضمير المفرد المتكلم/الأنا الذي أصبح يعبر باسم الجماعة، واللجوء إلى التكرار الذي يقدم في كل مرة فائدة جديدة على مستوى النص، وينتفع الشاعر بالتقنيات السردية من خلال الوصف والمشاهد والتذكر والحلم والتداعي والاسترجاع الذي يظهر في عدة أجزاء من النص، ويبدأ الشاعر القصيدة بموجة من الرفض والثورة والسعي نحو التحول بعد أن أيقن أن ما كان قائما لم يعد يجدي، يقول:

لا لذاكرتي

و لا لقصيدة الآثار

لا لبكائك الصفصافِ

لا لنبوءة العراف

يومك خارج الأيام والموتى

وخارج ذكريات الله والفرح البديل[2]

---

[1] عمران، المصدر السابق، ص 256.

[2] درويش، الأعمال الكاملة، ص 280.

ويتكئ الشاعر على المونولوج الداخلي لصنع الاحداث، وتحقيق حركة تؤدي إلـــى خلق صراع -غلب عليه أن يكون داخليا – ويتنامى الصراع ويبلغ ذروته في وصول الشاعر إلى حالة رفض لكل مطلق ثابت لا يتغير، وكان من ذلك أن رفض تلــك العلاقـــة التـــي يمكن أن تقوم بين الأرض وعاشقها ولا يقدم فيها العاشق إلا شِــعره، بل يريد علاقة توحد بالأرض-المعشوقة- تبلغ سموها بموت العاشق من أجــل معشوقته وحلوله فيها لا أن يكتفي بتقديم كلام جميل مكرر، وهو يوحي إلى شـــكل العلاقـــة الجديـــدة التي يجب أن تكون بين المناضل والأرض، علاقة عشق صوفية يتوحد فيها المناضل بالأرض، يقول:

أنا ضد العلاقة:

أن تكون بداية الأشياء دائمة البداية

هذه لغتي

أنا ضد النهاية

أن أواصل نهر موسيقى تؤرخني وتفقدني تفاصيل الهوية

هذه لغتي

أنا ضد النهاية

أن يكون الشيء أوله وآخره وأذهب

هذه لغتي

و أشهد أنه مات، الفراشة، بائع الدم، عاشق الأبواب

لي زنزانة تمتد من سنة إلى لغة

ومن ليل إلى خيل

و من جرح إلى قمح

قال: حبيبتي موج

و أمضى عمره في الحائط المتموج... السقف القريب

وحلمه الهارب

أنا المتكلم الغائب

سأنتظر انتظاري

كنت أعرفني

لأن طفولتي رجل أحب

أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي ونيراني

ولا تبقى ولا تمضي (1)

ويــتأجج هذا الحس الثوري في داخل الشاعر ولا يكتفي به لنفسه بل يتحول إلى دعوة لكل عشّاق الأرض والمناضلين، يقول:

يا أصدقاء البرتقال–الزينة اتحدوا

فنحن الخارجين على الحنين – الخارجين على العبير

نسير نحو عيوننا.. ونسير ضد المملكة

ضدّ السماء لتحكم الفقراء

ضد محاكم الموتى

ضد القيد قوميا

وضد وراثة الزيتون والشهداء

نحن الخارجين من العراة لتلبس الأشجار أثواب

السماء نسير

ضد المملكة

ضد المغني حين يرضى

ضد اعتقال المعركة

و الصوت أخضر

كان ينتظر المفاجأة (2)

---

(1) درويش، المصدر السابق، ص 281.

(2) درويش، المصدر السابق، ص 283.

ولا نظن ان الكلمات التي سبقت تكفي للكشف عن جماليات النص الذي يشكل ديوانا، لكن الدلالة العامة للقصيدة تكفي لبيان حاجة الشاعر لهذا البناء المركب الذي نجـــح من خلاله في تحقيق مواءمة تامة بين عناصر مختلفة دون أن يجعل بعضها يطغـــى على بعضها الآخر، وهذا الحس الملحمي ذي البناء المركب ظهر بعد ذلك فـــي كثير من أعمال درويش الشعرية وبعد خروجه من الوطن في بداية السبعينات فـــتطورت بنـــية القـــصيدة عنده بتطور "التجربة ذاتها وهو التطور الذي يتمثل في الوعي الشامل لمأساة الوطن بأبعادها كافة " [1].

إن الـــنماذج الـــشعرية التي تمثل نمط البناء المركب كانت قليلة في بدايات مـــرحلة الـــتجديد – حقبة الخمسينات والستينات – وبدأت تظهر وتتطور على نحو مـــتلاحق مـــع نهايـــة الستينات والسبعينات بتأثيرات مختلفة لعل أبرزها الأحداث السياسية والتطورات الحضارية التي توالت على الأمة.

---

[1] ناصر، المرجع السابق، ص 48.

المبحث الثاني

تشكيلات القصيدة الطويلة

رافق التطور الذي مرت به القصيدة المعاصرة ظهور عدد من التقسيمات والتسميات التي اختلفت باختلاف زاوية النظر التي تبناها أصحاب هذه التقسيمات، وكنا قد أشرنا إلى أن القصيدة القصيرة وحدها قد حظيت بما يقارب سبع عشرة تسمية، ودار حول كل منها نقاش لم يقل شأنا عن ذلك الذي حظيت به القصيدة الطويلة.

لقد وقفت الدراسة على مجموعة من التقسيمات والتسميات التي تناولت القصيدة الطويلة، وتبين أن كثيرا منها ارتبط بنوع البناء الذي استخدمه الشاعر أو ارتبط بالتقنيات التي كان يوظفها في القصيدة، فوقفنا على سبيل المثال على القصيدة السردية عند حاتم الصكر التي ذكر لها عدة أنواع دون أن يبين الصلة التي تربطها بالقصيدة الطويلة إلا ما كان إشارة عابرة، وكل الأقسام التي أوردها جاءت مرتبطة بالسرد وتقنياته، ورأينا ناصر علي يتحدث عن بنية القصيدة عند محمود درويش عادًا قصائده ذات بنى غنائية متعددة: كالغنائية التقليدية، والغنائية الدرامية والغنائية الملحمية دون أن يشير إلى صلة ذلك بطول القصيدة إلا إشارة عابرة في حديثه عن قصيدة الغنائية الدرامية، أما فايزة الحربي فإنها تحدثت عن قصيدة السرد الحكائي بناء على أنواع الحكايات[1] التي يمكن أن توظف في القصيدة دون توضيح الصلة بين الحكاية وطول القصيدة، وغيرها كثير من الدراسات التي ذهبت إلى جعل بعض تشكيلات القصيدة الطويلة جنسا يختلف عنها كعدِّ قصيدة السيرة -مثلا- شكلا يختلف عن القصيدة الطويلة، أو أن قصيدة القناع شيء والقصيدة الطويلة شيء آخر.

---

[1] الحربي، فايزة (2010). **السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر**، ط1، منشورات النادي الأدبي، الرياض، المملكة العربية السعودية.

ومع ان التقسيمات السابقة قد يكون لها ما يفسرها ويجعلها صحيحة من جهة فـإن هـناك مـا ينفي صحتها من جهة أخرى، والذي يعنينا في هذا المقام محاولة الوقـوف على أظهر التشكيلات الممكنة للقصيدة الطويلة، وهي تشكيلات نعتقد أنها قد تثير من الجدل والخلاف بمقدار الجدل والخلاف الذي دار حول القصيدة الطويلة ذاتها.

لقد آثرنا أن نتحدث عن الأنواع الممكنة للقصيدة الطويلة بعد بيان أبرز أنماط البـناء الفنـي التي احتوتها لأننا نرى أن هذا يبعدنا عن الانزلاق خلف تأثير نمط البـناء فـي تحديـد شـكلٍ أو نوعٍ للقصيدة الطويلة، فكان يمكن أن نعدّ (القصيدة الغنائية، والقصيدة السردية، والقصيدة الدرامية، والقصيدة المركبة) هي أهم أنواع القصيدة الطويلة وتشكيلاتها، إلا أن هذا التقسيم لن يكون دقيقا بصورة مطلقة إذا ما تنبهـنا إلى أنه من الممكن أن تكون القصيدة غير الطويلة غنائية أو سردية أو ذات ملمـح درامي وهو ما سوغ للدراسات التي أشرنا إليه أن توجد، كما أنها لن تكون مركبة البناء إلا إذا كانت طويلة فإن هذا لا يكفي للتعبير عن حقيقة تلك التشكيلات.

أمـا تـصنيف القـصائد وتقـسيمها وفقا للتقنيات الشعرية المتاحة للقصيدة المعاصـرة فقد يبدو أكثر جدوى من الاعتماد على نمط البناء – وهو ما نميل إلى الانتفاع به – ذلك أننا سنقف على كثير من التقنيات التي تتطلب بالضرورة مساحة واسـعة للتعبيـر عـن التجربة على نحو تام، كتقنيات القناع، وتوظيف الحكايات – بـصورها كافـة–، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى كالسيرة، والرواية وغيرها.

أما أبرز التشكيلات الممكنة للقصيدة الطويلة فنرى أنها قد تتوافر في: قصيدة القـناع، وقصيدة السيرة، وقصيدة الحكاية، وقصيدة المونتاج، فكل قصيدة من هذه القـصائد هي قصيدة طويلة، ولا نتوقع أن تستحق تلك التسمية بصورة تامة خارج القصيدة الطويلة.

إن كثيــرا من الشعراء الذين كتبوا ما اصطلح عليه قصيدة القناع او قصيدة الــسيرة أو حتــى قصيدة الحكاية كانوا غالبا ما يُصدّرون تلك القصائد أو الدواوين بعــبارة (قــصيدة طويلة) في اعتراف صريح منهم أن تلك القصائد – أيا ما كانت التقنــيات التي توظفها – هي قصائد طويلة، ونحاول في الصفحات الآتية أن نقف علـــى أبـــرز تلـــك التشكيلات مع التنبيه على أن الخلاف بينها مرده إلى اختلاف الأدوات بغــض الطـــرف عــن النمط البنائي الذي يحتويها لأنها في النهاية ستبقى قصائد طويلة.

قصيدة القناع

يعـــدّ القـــناع من التقنيات الشعرية المعاصرة التي لاقت استحسانا كبيرا لدى الشاعر العربي المعاصر بعد أن أدرك أن الغنائية والخطابية المباشرة بما فيها من انفعالات لم تعد ضرورية للتعبير الشعري، بل إن الواقع الجديد يتطلب التحول إلى آليات جديدة، هذه الآليات الجديدة – ومنها القناع– نجحت نجاحا باهرا في التجربة الغـــربية المعاصـــرة فتأثـــر بهـــا الشاعر العربي بحكم التأثر العام الذي طال بنية القصيدة العربية المعاصرة.

والقناع تقنية قديمة ارتبطت بالمسرح، وظهرت في الشعر المعاصر بتأثيرات عـــدة مـــنها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو فني، ويرى إحسان عـــباس أن القناع " يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها " [(1)]، ويقول عنه عبد الـــوهاب البياتي: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته " [(2)]، ويتوسع سامح الرواشدة في

---

(1) عباس، إحسان (1978)، **اتجاهـــات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ص154.

(2) البياتي، عبد الوهاب (1972)، **تجربتي الشعرية**، بيروت، دار العودة، ص 37.

تعـــريف القـــناع فـــيقول:إنه" اداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول – التماهي – بشخـــصية أخـــرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي، يخفي الـــشاعر صـــوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجربتان – التجربة المرتبطة بالشخـــصية المـــستدعاة، والتجربة الخاصة بالشاعر – ويسيطر على النص ضمير المـــتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع دون أن تطغـــى إحـــداهما علـــى الأخـــرى، أو تنزاح إحداهما انزياحا شبه نهائي للأخرى"[1]، ومما سبق نرى أنه ليست كل شخصية تصلح أن تكون قناعا.

والذي يجعلنا نرى أن قصيدة القناع إحدى أنواع القصيدة الطويلة أن القناع لا يمكـــن أن يكـــون إلا لشخـــصية لهـــا حـــضور –تاريخـــي أو أدبي أو ديني أو أسطوري...– متميز ولها إنجازات كبيرة وفي حياتها محطات عديدة، والتعبير بها لا بـــد أن يستغرق من الشاعر مساحة تعبيرية كبيرة وأدوات عديدة لإعادة صياغة التجربة، وإن لم يفعل ذلك فإن تلك الشخصية تتحول من قناع إلى إشارة رمزية.

ويمكـــن للشاعر أن يلجأ لأكثر من بناء فني عند صياغة قصيدة القناع، وله الحـــرية المطلقـــة في اختيار التقنيات الشعرية التي تناسب قناعه، فلا بنية خاصة لقصيدة القناع ولا تقنية محددة بل إن القناع ذاته تقنية من تقنيات القصيدة الطويلة.

ونمـــاذج قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر كثيرة ووجدت استحسانا لـــدى كثيـــر من الشعراء فاستدعوا رموز الشعراء القدماء ورجال التاريخ ورجال الـــدين ورمـــوز الأساطير، ومن ذلك نقف على قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل من ديـــوان أقـــوال جديـــدة عـــن حرب البسوس، وفيها يتقنع الشاعر بشخصية كليب التاريخية المشهورة ويسقط تجربته المعاصرة على الحدث التاريخي الذي ارتبط بها وهـــذه القـــصيدة من القصائد التي نالت حظا كبيرا من الدراسات النقدية على نحو يجعلنا نوجز في دراستها، يقول أمل دنقل على لسان كليب:

---

(1) الرواشـــدة، سامح (1995).**القناع في الشعر العربي الحديث**، دراسة في النظرية والتطبيق، إربد، مطبعة كنعان، ص20–21

لا تصالح !

و لو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟

هي أشياء لا تشترى...

لا تصالح على الدم... حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

أكلّ الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟

أعيناه عينا أخيك ؟ [1]

وفـي هذه القصيدة الطويلة "يتداخل صوتان كلاهما يردد:لا تصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصلح، وقصيدة أمل هذه مؤرخة في تشرين 1976، أي قبل زيارة رئيس مصر (السادات) إلـى القـدس سـنة1977"[2]، إنهـا باختصار " بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث من خلال استيعاب الرمز والتعرف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية، وتوظيف ذلك من أجل صياغة نشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحـرب مـن أجـل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها على مـوقفه، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدم قصيدة ذات مستوى فني متميز في صورته ولغـته، وأن يجعلها قصيدة جماهيرية تقترب من روح السيرة الشعبية التي ورثتها

---

(1) دنقـل، أمـل (1986)، **الأعمـال الكاملـة**، أقوال جديدة عن حرب البسوس، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص 394.

(2) الكركي، المرجع السابق، ص 90.

هــذه الجماهيــر، والتي تحمل حماسة خاصة للزير سالم المقاتل المستمر والمغامر الكبير "[1].

ومن الأقنعة التي وظفها الشعراء في القصيدة الطويلة قناع سيف بن ذي يزن الــذي أكثــر مــن توظيفه الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح في قصيدته الطويلة "رســائل إلى سيف بن ذي يزن" وهذه القصيدة تركيبية البناء نجد فيها " تداخلا بين صــوت الشاعر وصوت الشخصية، وتنوعا في أساليب العرض يتراوح بين القناع الخــالص أو خلطــه بالوصف الخارجي وكذلك اختلاط الرمز بالقناع بالأسطورة، وتــداخل التاريخ بوقائعه المعروفة التي يستثمرها الشاعر والتعديلات التي يجريها على الوقائع والشخصيات لتنسحب إلى عصرنا وهمومه القائمة"[2]، يقول المقالح:

سفحنا عند ظل الدهر

تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

و أنت مشرد

وبلادنا تدعوك (وا سيفا)

أتستجدي لها في الغربة الأمطار[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص 97.

[2] الصكر، المرجع السابق، ص124

[3] المقــالح، عبد العزيز (1977)، **ديوان عبد العزيز المقالح**، بيروت، دار العودة، ص277 وما بعدها.

وحاول الشاعر من خلال هذا القناع ان يدين الواقع وضعفه وتمزقه، ويستشرف رؤيا مستقبلية تقوم على الحدس، بعد أن جعل من سيف بن ذي يزن في أكثر من قصيدة " معادلا لكل يمني مهاجر غائب في المنفى"[1].

قصيدة السيرة

ارتبط ظهور قصيدة السيرة بالتقنيات الشعرية الحديثة التي ذهبت إلى انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، ورأى الشاعر أن الإفادة من تقنيات السرد الروائي تسمح له بالإفادة من السيرة نظرا لاحتوائها على تقنيات سردية كالزمان والمكان والشخصيات والأحداث، والضمائر، وغيرها.

وقصيدة السيرة من المصطلحات الحديثة التي قلّ أن نجد من خصها بالبحث والدراسة، لكنها ارتبطت كثيرا بالحديث عن فن السيرة – الذاتية والغيرية–، ويرى محمد صابر عبيد أنها–قصيدة السيرة الذاتية– " قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري، وقد يتقنع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرة ذاتية "[2].

وقد تكون السيرة الذاتية للشاعر في قصيدة واحدة طويلة، أو قد تكون في مجموعة من القصائد في ديوان شعري أو أكثر، وفي هذا الشكل من قصيدة السيرة يحافظ الشاعر على قدر من المصداقية التي تتطلبها السيرة، وإن لم يكن ملزما بهذا

---

[1] الزمر، أحمد قاسم(1996)، **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ص150.

[2] عبيد، محمد صابر (2008)، **السيرة الذاتية الشعرية**، ط2، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ص 114.

الصدق شعريا، وقد يكتفي الشاعر بتجربة معينة لها اثر كبير في حياته او تعبر عن مـــرحلة مهمـــة مـــن مراحل حياته وفي هذا المقام قد تكون في قصيدة قصيرة أو متوســـطة الطـــول حسب طبيعة التجربة وتأثيرها في حياة الشاعر، والأدوات التي يوظفها فيها.

أمـــا قـــصيدة السيرة الغيرية -وهي الأوفر حظا في تجارب الشعراء- فهي" قول شعري ذو نزعة سرد-درامية يسجل فيها الشاعر سيرة لشخصية منتخبة ذات حـــضور اســـتثنائي فـــي الذاكرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية في مجال إنساني ومعرفـــي وإبداعـــي معين، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعيا سيرة الحياة مركـــزا علـــى الجانب الاستثنائي فيها باعتماد الوقائع والوثائق والحكايات المدونة والـــشفاهية، ولا ســـيما تلـــك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي ويتخذ منها أنمـــوذجا يـــسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها "[1]، وقد يكتفـــي الـــشاعر كما في قصيدة السيرة الذاتية بتجربة معينة أو موقف مشهود من تجـــارب تلك الشخصية أو مواقفها التي لها حضورها لدى الشاعر والمتلقي وعلى الـــشاعر أن يـــتعامل مـــع الحدث أو الموقف الذي ينتخبه كما يتعامل مع القناع أو الـــسيرة التامة، وله حرية الاختيار في الأدوات، ويظل مثل هذا النوع من القصائد قـــابلا لأن يكـــون قصيرا أو متوسط الطول لأنه أصلا تعامل مع الجزء لا الكل، والفـــرق بـــين هذا الشكل من أشكال قصيدة السيرة وقصيدة القناع أن الشاعر في قصيدة السيرة هو الذي يتحدث عن الشخصية دون مواربة أو اختفاء خلفها، ويظهر اخـــتلاف بـــين صـــوته وصوتها، فقد يوظف سيرة شخصية سلبية قاصدا من هذا التوظـــيف التذكير وتقديم العبرة والوعظ والتعريض، وهذا يختلف عن القناع الذي تتحد فيه شخصية القناع مع الشاعر.

---

[1] المرجع نفسه، ص124.

ومصادر قصيدة –السيرة الغيرية– في الشعر تكاد تكون هي ذاتها في القناع (تاريخية أو أدبية أو دينية أو أسطورية) إلا أن الصعوبة التي يواجهها الشاعر مع السيرة أكبر من تلك التي يجدها في القناع، لأن " كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمي إلى زمن غير زمننا تصبح مهمة أكثر عسرا لأن ذلك يقتضي التقمص والحلول إضافة إلى التوثيق والتمحيص في الوقائع والعيش في عصر غير عصر المؤلف"[1] ، ناهيك عن أهمية التسلسل التاريخي في بعض الأحيان، أو قضية الصدق والخيال في كتابة السيرة، وموقف الشعر من ذلك.

وقصيدة السيرة هي في المقام الأول شعر، وهذا يجعلها تتحرر من كثير من القيود التي تفرضها السيرة النثرية –الذاتية أو الغيرية – فليس الشاعر مطالبا بالالتزام أو التدرج بخط السير التاريخي للأحداث، وليس مطالبا بأن يطابق ما يسرده الواقع بصورة تامة، أي أن الصدق في التعبير هو الأهم لا الصدق في الوقائع والأحداث، فله أن يسرد ما يتداعى إلى الذاكرة من أحداث وتفاصيل تكفي للتعبير عن تجربة متكاملة الجوانب يمكن أن نسميها بعد ذلك سيرة ذاتية للشاعر وهذا العمل يختلف عن التصريحات التي قد تظهر جوانب من شخصية الشاعر دون أن يكون ذلك سيرة شعرية مقصودة لذاتها، وبمعنى آخر علينا أن نفرق بين"التصريح الشخصي الذي يحمل طبيعة السيرة الذاتية وبين استعمال التصريح نفسه في العمل الأدبي " [2].

ومن نماذج قصيدة السيرة الذاتية التي تمتد في أكثر من قصيدة وأكثر من ديوان نقف على ثلاثية خليل حاوي (نهر الرماد، والناي والريح، وبيادر الجوع) فقد رصد الشاعر على طول الدواوين الثلاثة مراحل حياته المتعددة وأثبت كثيرا من التفاصيل اليومية والمواقف والأحداث، منذ مرحلة الطفولة في لبنان وما تلاها من

---

(1) الصكر، المرجع السابق، ص141.

(2) ويليك، المرجع السابق، ص 80.

اقتسام الاوروبيين للارض العربية، ثم مرحلة الترحال في سبيل البحث عن المعرفة والحقيقة، ورصد أبرز المحطات والتحولات التي مر بها في هذه الرحلة، ثم تحدث عـن حـياته فـي بلاد الغرب ونظرته للكون والحياة في رحلة البحث عن اليقين والبعث من جديد على مستوى الذات والجماعة.

ففـي نهر الرماد يعبر حاوي عن مرحلة الجفاف والتمزق والحرمان، وبداية الوعـي بفداحة الوضع القائم وقتامة المشهد الذي يحيط الحياة في ظل مظاهر تزيد الحياة قسوة، يقول في قصيدة "ليالي بيروت ":

في ليالي الضيق والحرمان

و الريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب ؟

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب

واجما محتقنا عبر الأزقة

أنّة تجهش في الريح، وحرقة

أعين مشبوهة الومض

وأشباح دميمة

ويثور الجن فينا

و تُغاوينا الذنوب

و الجريمة:

"إن في بيروت دنيا غير دنيا"

"الكدح والموت الرتيب"

إن فيها حانة مسحورة"

خمرا، سريرا من طيوب

للحيارى

في متاهات الصحارى

في الدهاليز اللعينة

ومواخير المدينة [1]

وتـتطور المـشاهد والاعترافات وتبلغ غايتها في ديوان الناي والريح عندما يـسأم من مظاهر التخلف والعذاب ويسعى للثورة على رموز الفساد كلها، فغدا يلح فـي هذا الديوان على مسألة الانبعاث، واتخذ من السندباد قناعا ليحدثنا عن رحلاته ورؤيـته الجديـدة كما جاء في قصيدة الناي والريح، والسندباد في رحلته الثامنة، ووجوه السندباد التي ما هي إلا وجوه خليل حاوي ذاته كما أشرنا إلى ذلك من قبل، يقـول فـي قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" التي أرادها "رصيدا لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته "[2]:

و كان في الدار رواق

رصعت جدرانه الرسوم

موسى يرى

إزميل نار صاعق الشرر

يحفر في الصخر

وصايا ربه العشر

الزفتُ والكبريت والملح على سدوم

هذا على الجدار

على جدار آخر إطار

وكاهن في هيكل البعل

---

[1] حاوي، الديوان، ص 53-54.

[2] حاوي، المصدر السابق، ص 253.

يربي أفعوانا فاجرا وبوم

يفتض سر الخصب في العذارى

يهلل السكارى[1]

وفي ديوان بيادر الجوع لا يصل الشاعر بعد كل هذه الرحلة ومحطاتها المتعددة إلى شيء جديد سوى إحساسه المرير باقتراب الفاجعة مجسدا ذلك في قصيدة " العاز1962" التي ينفي فيها إمكانية الانبعاث بعد الموت وأن الموت والزوال حقيقة ثابتة، في نفي لإمكانية انبعاث الأمة العربية من جديد، يقول:

عمّق الحفرة يا حفار

عمّقها لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلا من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

لا صدى يرشح من دوامة الحمى

ومن دولاب نار

آه لا تلق على جسمي

ترابا أحمرا حيا طريا[2]

ومن قصائد السيرة الذاتية ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً "وعنها يقول درويش: "إنها ليست شخصية فحسب بل تحمل تاريخا عاما"[3]، ويصرح بأن

---

(1) المصدر نفسه، ص 258-259.

(2) حاوي، المصدر السابق، ص339-340.

(3) بيضون، عباس، التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، **مجلة مشارف**، (ع3) 1995، القدس، ص73.

الديـــوان كلـــه "ديـــوان تفاصيل يومية...في فضاء أسطوري أو حتى ملحمي" [1]، ويطالعـــنا فـــي هـــذه الـــسيرة الممتدة في أكثر من قصيدة المكان بتفاصيله الدقيقة وإيحاءاته الغنية، وتبدأ هذه السيرة بمشهد ولادة الشاعر المتزامن مع استعداد الأهل للرحيل، يقول:

أسرَجوا الخيل،
لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل
كان المكان معدا لمولده:تلة
من رياحين أجداده تتلفت شرقا وغربا وزيتونة
قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة
....
يولد الآن طفل
وصرخته،
في شقوق المكان [2]

وتتوالـــى السيرة الذاتية /الجماعية عبر مقاطع عديدة تكشف عن رحلة الألم والعذاب الذي يتجلى في مقطع الخروج وترك البيت، لتوحي بأن سيرة الإنسان عند محمود درويش هي سيرة المكان، يقول:

و من يسكن البيت من بعدنا يا أبي
سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي
تحسس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضاءه، واطمأن وقال له

[1] المرجع نفسه، ص 84.

[2] درويش، الديوان، ج3، ص 597.

وهما يعبران سياجا من الشوك:
يا ابني تذكر هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين،
ولم يعترف أبدا .
....
لماذا تركت الحصان وحيدا؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها [(1)].

ومع أن الحدث الذي يذكره الشاعر خاص إلا أن عمومية التجربة وخصوصية التفاصيل هي التي تحيله إلى سيرة ذاتية ترتبط بالشاعر أكثر من سواه، ومع أن القضية انتقلت من الآباء إلى الأبناء إلا أنه ما زال يصر على أن هذه السيرة العامة هي سيرته الخاصة وأن سيرته الخاصة هي سيرة عامة، يقول:

-ثم ماذا ؟
-نعود إلى البيت
هل تعرف الدرب يا ابني ؟
-نعم يا أبي:
شرق خروبة الشارع العام
درب صغير يضيق بصبارة
في البداية، ثم يسير إلى البئر
أوسع، أوسع ثم يطل
على كرم عمي "جميل"
بائع التبغ والحلويات

(1) درويش، الديوان، ص603.

ثم يضيع على بيدر قبل
أن يستقيم ويجلس فيّ البيت
في شكل ببغاء [1]

ومـــن نماذج قصيدة السيرة الغيرية سيرة الخيام عند البياتي، وسيرة الحلاج عند أدونيس وسواه، وسيرة النفري، وسير الملوك والخلفاء وبعض الأنبياء، كسيرة أنبياء الله:آدم ونوح وموسى، عيسى ويوسف وغيرهم، ومن الخلفاء عمر وهارون الرشيد وعلي بن أبي طالب والمعتصم وسيف الدولة، وغيرهم، ومن القصائد التي تعبـــر عـــن مرحلة معينة من مراحل سيرة حياة الشاعر الخاصة قصيدة (جدارية) لمحمود درويش التي نظمها بعد أن أجرى عملية جراحية خطيرة، ولعل هذا النمط مـــن قصائد السيرة هو الأكثر ذيوعا بين الشعراء لمناسبته النمط الشعري أكثر من السيرة كاملة.

قصيدة الحكاية

ورد في معجم مصطلحات الأدب أن الحكاية " حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقـــي ســـرده ضـــوءا على خفايا الأمور أو على نفسية البشر " [2] لكن ارتباطها بالـــتاريخ ليس ثابتا بمعنى أنها قد تخضع للزيادة أو النقصان أو التبديل على ألسنة الـــرواة الـــذين يتـــتابعون في التاريخ، وهي تحمل مضمونا يمثل أحداثا متعاقبة " وتتـــشكل بطـــريقة خاصة يظهر خلالها الحكي بتسلسل خاص خاضع لحيل السرد المعـــروفة كالاســـتباق والـــتقديم والتأجيل والتأخير والتوقفات والفواصل السردية والاستهلال والخاتمة والاسترجاع أو تسريع السرد " [3]، والشاعر المعاصر التفت

---

(1) المصدر السابق، ص 606.

(2) وهبة، المرجع السابق، ص 17.

(3) الصكر، المرجع السابق، ص 247.

إلـــى الحكمة او العبرة – الغرض التعليمي – الذي تحمله الحكاية عادة، ووجد في ذلـــك أداة قـــادرة على التعبير عن تجربته الخاصة أو تصلح للتحريض أو التذكير والاعتبار مما كان، وهذا هدف أساسي في السرد الحكائي وجانب من جوانب تميزه عن القصة أو الرواية، إضافة إلى ارتباط السرد الحكائي المطلق بالزمن الماضي، ولهـــذا كثـــر فـــيها أن ترد ضمن القوالب التالية: كان يا ما كان في قديم الزمان، ويُحكى أن، وأخبرنا، وزعموا أنه كان،...، الخ

وقـــد تبدو بعض أنواع الحكاية مناسبة للشاعر أكثر من غيرها لتوظيفها في القصيدة نظرا لارتباطها بما هو خيالي وغرائبي وعجائبي على نحو يعطي الشاعر مساحة واسعة جدا من التعبير دون أن يتقيد بالحقائق التاريخية والثوابت المنطقية.

وممـــا أســـهم فـــي توظيف الحكاية في القصيدة المعاصرة انفتاحها على الأجـــناس الأدبية النثرية وهو ما وجدناه في قصيدة السيرة أيضا، ومن أبرز أنواع الحكايـــة التي وظفها الشاعر في قصيدته المعاصرة:"الحكاية الشعبية، والتاريخية، والخرافية والرمزية والحيوانية(الغرائبية)"[1]، أما القصيدة الشعرية من حيث الحكاية الموظفة فيها فإن فائزة الحربي تقسمها إلى الأقسام الآتية[2]:

• **قـــصيدة الحكايـــة التاريخية**، ويتضمن حكاية الأحداث التاريخية، وحكاية الشخصيات التاريخية.

• **قـــصيدة الحكايـــة الأســـطورية**، واعتمدت فيها على الأساطير الواردة في قصيدة السياب "سربروس في بابل"

• **قـــصيدة الحكايـــة الخـــرافية**، وتضمنت خرافة الحيوان كالذئب والغراب، وخرافة المعتقد كالغول والعراف.

---

(1) الصكر، المرجع السابق، ص247.

(2) الحربي، السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، الملخص.

•**قـصيدة حكايــة السيرة الشعبية**، وفيها مبحث عن حكاية البطولة وسيرة البطل، ومبحث عن حكايات المتعة والمغامرة.

•**قـصيدة حكاية الواقع المعاش**، وفيها مبحث عن صناعة الرمز والنموذج البطولي ومبحث في صناعة الحدث الواقعي.

ومـــع أن لنا تحفظات على التقسيمة السابقة والنماذج الشعرية التي استشهدت بهـــا الباحـــثة إلا أننا نجدها في المحصلة النهائية مقبولة بوصفها أنواعا شعرية لا أنـــواعا نثـــرية، لأن الشاعر المعاصر لم يكن مهتما بالوقوف طويلا عند الحكاية وشخوصـــها الحيوانـــية أو البشرية أو تفاصيلها بقدر ما كان اهتمامه منصبا على الانـــتفاع بالإطـــار العـــام للحكاية وآلياتها وكذلك زمنها الماضي الذي يتكئ عليه الـــشاعر في الإيهام ولنفي المطابقة بين قصيدة الحكاية والواقع الذي يسعى الشاعر للتعبير عن تجربة ترتبط به، وللجمع بين أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة.

ومـــن نمـــاذج قصيدة الحكاية نقف على قصيدة "عذاب الحلاج" لعبد الوهاب البياتي، في المقطع الثالث منها المعنون ب"فسيفساء"، ففي هذا المقطع يكاد المتلقي يخرج من الأجواء الشعرية التي يفترض أن تضعه فيها القصيدة ويتحول إلى أجواء الحكايـــة بتقالـــيدها وأســـلوبها الشائع –أسلوب كان يا مكان – دون أن يظهر ذلك المقطع صلة حقيقية بينه وبين باقي مقاطع القصيدة، يقول البياتي:

مهرج السلطان

كان ويا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حدّ السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيا سكران

يقلد السعدان

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان

يُخرج للشمس، إذا مدت إليه يدها، اللسان

يكلم النجوم والأموات

ينام في الساحات [1]

يبدو في النص المقتبس أن الحكاية وأسلوبها كانت تسيطر على الأداء الفني للشاعر فظهر تشكيل المقطع على النهج الذي يكون في الحكايات، وكذلك بدا الاقتراب من اللغة المحكية، ولم يقف الأمر على حدود التشكيل بل طال المضمون من خلال توظيف الأجواء الحكائية العامة في القصيدة ونقصد بذلك هيمنة العجائبي والغرائبي على كثير من مساحة النص، وكذلك في الحديث عن بعض الخوارق التي يتصف بها المهرج كما في (يمشي فوق حد السيف – وفوق حد الدخان – يرقص فوق الحبل –يأكل الزجاج)، وهذه المقدمة الشكلية والمضمونية تكاد تكون صيغة عامة في كل الحكايات.

ولا يقف الأمر في النص السابق على ما سلف بيانه بل إنه يتطور على نحو حكائي تقليدي يظهر في قوله:

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الأفول

فجنّ بعد موتها

ولاذ بالصمت وما سبّح إلا باسمها [2]

---

(1) البياتي، الديوان، ج2، سفر الفقر والثورة، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

وبهذا الجزء من النص تكتمل الحكاية وتظهر عناصرها جميعا، إذ نقف على أجواء حكائية أخرى تتمثل في:

(أجـواء الملـك / ابنة السلطان –دائما جميلة–/حب الفقير –المهرج– لابنة السلطان / حدث جسيم – موت الأميرة –/ نهاية حزينة أو سعيدة).

وحتـى هذا الحدّ لا يمكن للقارئ أن يشعر أن ما بين يديه هو قصيدة شعرية بل حكاية بامتياز، ولعل الشاعر ذاته شعر بالأمر فحاول أن ينقذ شعرية النص التي قضت عليها البنية الحكائية فأضاف جزءا يقول فيه:

وذات يوم جاءني يسألني

عن الذي يموت في الطفولة

عن الذي يولد في الكهولة

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان ويا مكان [1]

ومع ذلك فقد ظلت الأجواء الحكائية تسيطر على النص من أوله حتى آخره، وليست قصائد الحكاية كلها مصوغة على هذا النحو بل إن هناك من وظف الحكاية لخدمة الشعرية دون أن يسمح لجانب الحكي أو الشعر أن يطغى أحدهما على الآخر كمـا نجد عند خالد الكركي الذي يتكئ على مضمون الحكاية ليصوغ قصيدة "رجع الـصهيل" فأثـبت قبل القصيدة عتبة نصية توجز الحكاية الشعبية التي وظفها جاء فيها:" في التاريخ الوطني القريب غزو إبراهيم باشا (1832) لبلاد الشام وحصاره لمديـنة الكرك التي أجارت ثوار نابلس "قاسم الأحمد" ورفاقه، وقد صمدت المدينة بأهلها وشيخها إبراهيم الضمور، أما السيدة الكركية علياء، زوجة الشيخ، فقد وقفت إلـى جانـبه وهـو يتسلم تهديد الغزاة بإحراق نجليه لديهم، السيّد وعلي، أو تسليم

---

[1] البياتي، الديوان، ج2، مصدر سابق، ص 14.

المديــنة والمستجيرين باهلها، وقد دحر الغزاة وظل علي والسيد شهيدين في تراب الكــرك وســمائها وعلامة على روح الأم العظيمة التي صارت مدينة في الصبر والتــضحية "[1]، ونرى أن هذه العتبة كانت ضرورية لتحقيق التواصل بين النص والمتلقــي بعــد أن غابــت كثير من عناصر الحكاية التقليدية ليحل مكانها الترميز والإيحــاء المــرتبط بالمضمون الحكائي إلى جانب توظيف للتلفظات الاسمية التي شابت التعمية بعضها، يقول:

سنردهم
خرج النداء من القلاع
وردَدته حناجر ظمأى
سهل قد تعطر جعفري الدمْ
أو رمح تقلّب في جراحات الحروب
هذي قبور الراحلين
شيوخ هذا الحي
فانظر
تراهم يصعدون إلى مدينتهم
زرافات، فيخضرّ المدى
قد أقسموا بالله علام الغيوبْ
إنا أجرنا قاسما
و الدم فوق كلامنا عهدٌ
بأن مؤاب سيدة وزنبقة
و أن الشمس عنها لا تغيب
القاتل الغازي يريد مدينتي
وابناي في كف الحِمامْ[2]

---

[1] الكركي، خالد (2007). **رجع الصهيل**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 7.

[2] الكركي، المرجع السابق، ص17-18.

والشاعر في القصيدة -على الرغم من انه يروي حدثا ارتبط بتاريخ - يجهد لتجــنب الوقــوع في المباشرة والتقريرية، ويحاول أن يخفف من حدة الغنائية التي تمتد في كثير من مقاطع القصيدة من خلال السرد، وتحريك الأحداث على نحو يولد صــراعا دراميا نراه يبلغ ذروته في المقطع الذي يصل فيه رسول من الغزاة إلى شــيخ المدينة يخيره بين الاستسلام وتسليم المدينة والضيوف المستجيرين بأهلها أو قتل ابنيه الأسيرين، يقول:

عليا

الصبح أورق

والمدينة لم تزل عطشى

و ما عادا

وقد عاد الرسول:

منذورة للموت هذي الأرض

و الفتيان للنيران

أو تخرج إلينا صاغرينا

و الضيف يخرج

لا نرى رمحا ولا سيفا ولا سرجا على تلك الخيول

وانظر إلى المرج المقابل عند ساعات الأصيل

سترى على الآفاق نارا

قد تصيب، وقد تهول ْ[1].

والقــصيدة دون إســقاطات معاصرة تبقى في حيز الحكاية، ويعلو منها نبرة خطــاب وعظــي وغــرض توجيهي -وهو طابع هذا النوع من الحكايات بصورة

---

[1] الكركي، المصدر السابق، ص24-26.

عامـــة- لكـــنها بكل المقايس تعبر عن رؤية شعرية ناضجة وقدرة فنية عالية على توظيف التقنيات الشعرية المعاصرة.

وقـــد أكثـــر الشعراء المعاصرون من توظيف الحكايات التاريخية والشعبية والأســـطورية للتنبـــيه والاعتبار من جهة وللنقد والسخرية من جهة أخرى، وهذه الأخيـــرة ارتـــبطت كثيـــرا بالمفارقات التصويرية، والإسقاطات المعاصرة للوقائع والأحداث التاريخية على الأوضاع المعاصرة كتوظيف الحروب والوقائع التاريخية المشهودة وغيرها.

قصيدة المونتاج

لم يقتصر انفتاح الشاعر المعاصر على الأجناس الأدبية وحدها بل إنه انفتح علـــى فنون أخرى مختلفة كالفنون التشكيلية والفنون السينمائية، ومن هذه الأخيرة نـــتجت قصيدة المونتاج الشعري التي تعتمد على مبدأ عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون في النهاية عملا متكاملا، وهو ما سنقف عليه بشيء من التفصيل في الفصل التالي عند الحديث عن تقنيات التوظيف الفني في القصيدة الطويلة.

ومـــن القصائد التي اعتمدت في بنائها على تقنية المونتاج قصيدة "فلسطينية كانـــت" لسعدي يوسف، والقصيدة تتكون مما يقارب تسعة مشاهد بلقطاتها المستقلة، لكن الشاعر يربط هذه المشاهد ربطا إيحائيا يجعل منها عملا واحدا متكاملا، يقول:

(تل الزعتر)

تحشرج طفلة في المخبأ -الخيمة

و تأكل ثديها

وتقاسم الأمة

(تلفزيون)

يتحدث عن تل الزعتر

ويغني للفتيات الشبقات

وللغلمان بحانات النهر

(مجند)

لم يؤسر في حرب طبقية

أو حرب أخرى

لكن جزت ناصيته

(دولة)

قد سمعت آخر صوت في تل الزعتر

دخلت في مصرفها

دخلت... لكن لم تخرج حتى الآن

(المدينة)

يسقط تل الزعتر

في جرعات العرق الثلجي

وينهض تل الزعتر

في الشبق الباحث عن شقة عاهرة

في آخر الليل

(رقيم بابلي)

تحت الأسوار ولدنا

وعلى الأسوار نموت

لم نعرف في بابل

غير القتل لأجل القوت [1]

---

[1] يوسف، سعدي (1988)، **الأعمال الشعرية، الساعة الأخيرة**، ط3، ج1، بيروت، دار العودة، ص 45-46.

وتظهر براعة الشاعر في توظيف تقنية المونتاج من خلال القدرة على ربط مشاهد مختلفة لتكون مجتمعة صورة كاملة للتجربة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها وهـــي في النص حول خبر تل الزعتر وما صاحبه من تداعيات وردود أفعال على المـــستويات كلهـــا (أفـــراد، مؤسسات، دولة) دون أن يسمح للتفاصيل الزائدة أو الروابط المجهدة أن تقيّده.

إن أســلوب التوظـــيف الذي يعتمد عليه الشاعر هو الذي يحدد نوع القصيدة وشـــكلها، فالقـــصيدة التي يستدعي شاعرها على –سبيل المثال– شخصية "كليب" ويختفـــي خلفهـــا وينتفع بها للتعبير عن تجربته المعاصرة هي قصيدة قناع، أما إذا استدعى الشاعر خبر حرب البسوس وكليب محور منها فإنها تكون قصيدة حكاية، وإن اكتفي الشاعر بذكر كليب أو ذكر البسوس فإن هذا الاستدعاء يصبح رمزا في القـــصيدة، والرمـــز يخـــتلف تماما عن القناع أو الحكاية، وتفصيل المسألة وبيانها يختلف عن مطلب الدراسة.

الفصل الثالث

تقنيات البناء الفني

في القصيدة الطويلة

الفصل الثالث

تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة

استهلال

نحـــاول في هذا الفصل من الدراسة أن نعرض لأبرز تقنيات التوظيف الفني التي استعان بها الشعراء المعاصرون في بناء القصيدة الطويلة، وتعدّ هذه التقنيات التوظيفـــية جـــزءا من تقنيات التوظيف في القصيدة المعاصرة بصورة عامة، ولما كانـــت القصيدة الطويلة صورة من صور القصيدة المعاصرة فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أبرز التقنيات التوظيفية التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة مؤكدين مرة أخرى أن بعـــضا مـــن تلك التقنيات قد يصلح لتوظيفه على نحو ما، أو قد تظهر ملامحه في القـــصيدة غير الطويلة، إلا إننا نقف عليها لارتباطها الوثيق بالقصيدة الطويلة أكثر من سواها.

إن كثيـــرا مـــن تقنيات التوظيف الفني التي استعان بها الشاعر المعاصر في قـــصائده الطـــويلة –وغير الطويلة– منبثقة عن أنماط بناء القصيدة الطويلة ذاتها، ونتيجة للتداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية وانفتاح القصيدة المعاصرة على كثير منها، وتوظيف هذه التقنيات في القصيدة غير مشروط أو مقنن إلا بمقدار ما يتصل بالمقـــدرة الفنية للشاعر على التعامل معها على نحو ناجح، فيمكن الجمع بين عدد منها – وهو المتوقع في القصيدة الطويلة – أو الاكتفاء بإحداها إن كانت تكفي لحمل أبعـــاد التجـــربة الـــشعرية بصورة تامة، ومن أبرز التقنيات التوظيفية التي تنظر الدراســـة فـــيها: التقنـــيات الإيقاعية، وتقنيات الحيل السردية، والتقنيات الرؤيوية/ الفكـــرية، والتقنـــيات الـــسينمائية، وتقنيات التشكيل البصري والطباعي، وتقنيات التناص، وتقنيات القناع.

توظيف التقنيات الإيقاعية

إن البنـــية الإيقاعـــية للنص الشعري تتكون من شبكة علاقات مشتملة على مجموعة من العناصر أبرزها: التكرار والتوازي والتضاد والتشاكل الصوتي والبنية الـــصوتية المجردة وغيرها، وهذه التقنيات الإيقاعية هي التي تنتج عن نمط البناء الغنائـــي أو المـــركب، والـــدلالات التي تحملها عناصر الإيقاع الحديثة تختلف في القـــصيدة المعاصـــرة عـــنها فـــي القصيدة التقليدية، فالتدوير -على سبيل المثال- مـــصطلح إيقاعي يختلف مفهومه في القصيدة التقليدية القائمة على وحدة البحر عن مفهـــومه في القصيدة المعاصرة التي تقوم على وحدة التفعيلة، وعليه فإن المفاهيم التي ترد في هذا السياق تحمل الدلالات المعاصرة لها.

وقـــد كـــان لأنماط البناء الفني في القصيدة الطويلة أثره في البنية الإيقاعية للقصيدة، فتقنيات السرد مثلا لها أثر في نظام الحركة والزمن في البنية الإيقاعية "إذ تـــسهم -تقنيات السرد- في تسريع أو تبطيء الإيقاع بحسب العناصر المختلفة في القـــصيدة، فالاســـترجاع والوصف يؤدي إلى تبطيء الإيقاع، والحذف والتلخيص يؤدي إلى تسريع الإيقاع، وعند استخدام الشاعر المشهد الحواري إلى جانب السرد فـــإن ذلك يؤدي إلى تنويع الإيقاع "[1]، والتقنيات الإيقاعية موجودة في كل أشكال الشعر المعاصر، بل لعلها في القصيدة الغنائية أو القصيرة أكثر توظيفا من سواها، إلا أنـــنا فـــي هذا السياق نقف على أبرز هذه التقنيات توظيفا في القصيدة الطويلة بأنمـــاط بـــنائها المخـــتلفة، مقتصرين على التكرار والتدوير لتقديرنا أن ارتباطهما بالقصيدة المعاصرة كان أبرز من سواه من التقنيات الإيقاعية.

---

[1] محمـــد، انتـــصار (2003)، **تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، دمشق، سوريا، ص 34.

التكرار

يعـد التكـرار من أهم التقنيات التي تظهر جلية في البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصـرة، وتقنـية التكـرار ليـست حكرا على القصيدة الطويلة إلا أن الشاعر المعاصـر قـد انـتفع بها على نحو متكامل في القصيدة الطويلة أكثر من القصار والمقطعـات مـستفيدا من الوظائف الحيوية التي يؤديها التكرار في هذا النمط من القصائد.

وللتكرار – بصورة عامة – أنماط عدة أبرزها: تكرار الحروف، أو الكلمات المفـردة، أو الأفعـال، أو تكـرار التراكيب، أو تكرار الأفكار، وتسميات التكرار عديـدة، وتقـسيماته تختلف من دراسة إلى أخرى لكن أصلها ثابت، وهذا يقود إلى الوقـوف علـى الوظيفة التي يؤديها التكرار بصورة عامة في القصيدة المعاصرة والوظـيفة التي تؤديها أنواع التكرار بصورة خاصة، ويرى مصطفى السعدني أن الشاعر يلجأ إلى التكرار ليوظفه في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية، وأخرى فنـية، أمـا الدوافع النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على سـواء، فمـن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عـن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء "[1]، أما الدوافع الفنية فإنه يرى أنها تكمن في " تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه "[2]، ويقصد ابتداع الشاعر لرموزه الخاصة جراء تكرارها في قصائده وليس في قصيدة واحدة، ويلتفت علـي عشري زايد إلى مبدأ تعدد أشكال التكرار تبعا للوظيفة الإيحائية التي ينوطها الـشاعر به، وتتراوح مابين "التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو

---

(1) الـسعدني، مصطفى (1987)، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، الإسكندرية، منشأة المعارف، ص172.

(2) السعدني، المرجع السابق، ص 173.

عــبارة معينة دون تغيير "[1] - وهذا الشكل خارج مطلب الدراسة لأن هذا الشكل يخــتص بالقصيدة القصيرة ولا يمكن أن يسمى في القصيدة الطويلة تكرارا – وبين الــشكل المعقــد الذي فيه " تتجلى براعة الشاعر وعبقريته، وقد يكتفي الشاعر في تــركيب التكرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب "[2] وهذا النوع هو الذي تعنى به الدراسة هاهنا.

وعلى سبيل المثال يبرز تكرار الأفعال بشكل لافت في القصيدة الطويلة ذات البــناء السردي بوصفه محركا أساسيا للحركة الداخلية للقصيدة التي بدورها تكوّن حدثا قد ينتج عنه صراع يقود إلى بناء درامي مركب، أما إن لم يستطع الشاعر أن يحقــق بهذا التكرار أثرا شعريا في القصيدة فإن هذا يقود إلى إعلاء غنائيتها على نحو لا يقدم إضافة حقيقية، ويصبح التكرار عبئا يثقل القصيدة.

ومــن القــصائد الطويلة التي ظهر فيها التكرار -بأنواعه المختلفة- قصيدة "قــصيدة بيروت" للشاعر محمود درويش، فقد ظهر في النص تكرار الأفعال على نحــو أدى وظــيفة مهمة للحدث الدرامي، وخدم الصراع الذي تجلى في كثير من مقاطع القصيدة، يقول درويش:

-هل تعرف القتلى جميعا ؟

-و الذين سيولدون...

سيولدون

تحت الشجر

وسيولدون

تحت المطر

---

[1] زايد، عن بناء القصيدة، ص 61.

[2] المرجع نفسه، ص62.

وسيولدون
من الحجر
وسيولدون
من الشظايا
يولدون
من المرايا
يولدون
من الزوايا
وسيولدون
من الهزائم
يولدون
من الخواتم
يولدون
من البراعم
وسيولدون
من البداية
يولدون
من الحكاية
يولدون
بلا نهاية
و سيولدون، ويكبرون، ويُقتلون،
ويولدون، ويولدون، ويولدون [1]

---

[1] درويش، الديوان، ص 436.

في هذا المقطع من القصيدة يتكرر الفعل (يولدون) سبع عشرة مرة، وهذا التكرار ليس عبثيا بل لغاية واعية تتمثل في التأكيد على الاستمرار والديمومة، ويعالج حدثا في الصراع الذي يظهر في القصيدة، فموت المجاهدين والمدافعين عن أرضهم لن يكون نهاية للصراع، فهم سيعودون ولن يمنعهم شيء من المقاومة، وتأكيد الولادة تعزيز للصراع الذي لن ينتهي من وجهة نظر الشاعر إلا بالقضاء على الأعداء، وقد أسهم الجو الغنائي المتسارع في المقطع بخلق شعور بالتوتر وإحساس بحدة الصراع.

أما تكرار التركيب فإنه في القصيدة الطويلة "يؤسس لدوام حالة من الزمن مع تأكيد نوعية هذه الحالة "[1]، إذ قد يتحول تكرار التركيب إلى "لازمة" تسهم في بناء مقاطع القصيدة وتوحي بتحول الحركة والحوار، وتضبط النص أو تشكل حركته السكونية و" تدعم القصيدة ببعد غنائي، وتسهم -اللازمة- في تمكين الحركات من الوصول إلى مراحل الانفراج، وتبرز الزمن الملحمي الذي تحاول القصيدة أن ترقى إلى ذراه "[2]، وهذا التكرار لا يقل أهمية في وظيفته عن تكرار الأفعال أو غيرها، بل إن اللازمة قد تشكل نصا موازيا للنص الأصلي وفكرة أساسية يقوم عليها.

ومن النماذج الشعرية التي ظهر فيها توظيف التكرار التركيبي قصيدة " الظل والصليب" للشاعر صلاح عبد الصبور، وهذا التكرار – وإن أسهم في رفع النبرة الغنائية في القصيدة – إلا أنه أدى وظيفة فنية مهمة للشاعر تمثلت في التعبير عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر من خلال تأكيد الرؤية التي يلح عليها في القصيدة، يقول:

"أنا رجعت من بحار الفكر دون فِكر

---

[1] انتصار محمد، المرجع السابق، 344.

[2] اليوسفي، المرجع السابق، ص 100.

قابلني الفكر لكني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت، لم يجد لدي ما يميته،
وعدت دون موت
أنا الذي أحيا بلا أبعادْ
أنا الذي أحيا بلا آمادْ
أنا الذي أحيا بلا أمجادْ
أنا الذي أحيا بلا ظل... بلا صليبْ
الظل لص يسرق السعادة
و من يعش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية
الطريق [1]

لقد أسهم التكرار السابق للتراكيب الواردة في النص إلى تبطيء الإيقاع، وأسهم في الكشف عن حقيقة الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر، وهذا التكرار التركيبي لا يستمر على النسق ذاته في القصيدة كلها بل يتغير من مقطع إلى آخر ليؤدي في النهاية وظيفة متكاملة يتحقق عبرها تنامي الأحداث –على قلتها– وتطور الحركات التي تخلق الصراع الذي يحمله النص، فيقول الشاعر في مقطع آخر:

تنبت فيّ الصحراء لو سكبت دمعتين
تصلبني يا شجر الصفصاف لو فكرتْ
تصلبني يا شجر الصفصاف لو ذكرتْ
تصلبني يا شجر لو حملت ظلي فوق
كتفي، وانطلقتُ

---

[1] عبد الصبور، صلاح (1972). **ديوان صلاح عبد الصبور – أقول لكم**، بيروت، دار العودة، ص 149.

و انكسرتُ

و انتصرتُ

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأمْ..

يزني بها سأمْ..

يموتها سأم..[1]

ففي كل مقطع لازمة أو أكثر، وكل لازمة تتحول إلى فكرة، وينتهي مجموع هذه الأفكار إلى تشكيل الرؤية المتكاملة للشاعر.

أمـــا في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل فإن التركيب (لا تصالح) يتحول إلى "لازمة" أساسية تشكل بذاتها نصا موازيا لكل مقطع يلي اللازمة من مقاطع القصيدة العـــشر، فكمـــا ذكـــرنا ســـابقا يظهر صوتان متداخلان متكاملان "كلاهما يردد لا تـــصالح، صـــوت كلـــيب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصلح "[2]، يقول أمل دنقل:

لا تصالح

و لو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟

هي أشياء لا تشترى...

لا تصالح على الدم... حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

---

[1] المرجع نفسه، ص 150.

[2] الكركي، توظيف التراث، ص90.

أكلّ الرؤوس سواء ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟
أعيناه عينا أخيك [1]

وهذا التكرار للازمة استطاع من خلاله الشاعر "أن يتصرف ببراعة في هذه العناصـــر المكررة حيث شكل منها في كل مرة شيئا جديدا مختلفا، وبهذا حقق لونا من التنوع من خلال الوحدة، وإن كانت التشكيلات كلها كما رأينا تدور حول محور شــعوري واحــد مما يحقق من جديد نوعا من الوحدة من خلال التنوع أو بعبارة أخرى يرد التنوع إلى لون من الوحدة" [2]، فنجح في تأكيد الفكرة الواحدة من خلال تكرارها بطرائق مختلفة ضمن رابط مشترك هو "لا تصالح ".

التدوير

يعــد التدوير من التقنيات الإيقاعية التي ارتبط ظهورها بالقصيدة المعاصرة علــى الرغم من كونه مصطلحا عروضيا تراثيا، إلا أن دلالته في الشعر المعاصر تخــتلف عــن تلك المتعارف عليها تقليديا كما ذكرنا، وهذه التقنية الفنية " بواقعها الــراهن هي منجز حديث تمخض عن التطور الهائل الذي حصل في بنية القصيدة الحديــثة، علــى وفــق ضرورات وشروط فنية خاصة بها" [3]، والتدوير في النقد الحديث هو "امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي ولم يكن مألــوفا في الشعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة

---

[1] دنقل، الأعمال الكاملة، ص 472.

[2] زايد، المرجع السابق، ص 65.

[3] عبــيد، محمد صابر (2001)، **القصيدة العربية الحديثة:بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 171.

كلها او يشمل اجزاء كبيرة منها بحيث تصبح القصيدة او يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا "[1].

ونـــؤكد فـــي تقنـــية التدوير ما أكدناه في تقنية التكرار من أن التدوير ليس مقـــصورا علـــى القـــصيدة الطويلة، إلا أنه يتحقق على نحو أبرز فيها، فالقصيدة القصيرة تقوم في الأساس على مبدأ الاختزال والتكثيف، وهذا ملمح يتنافى إلى حد كبيـــر وفكـــرة التدوير، فالقصيدة المدورة تبدو كأنها لا تريد أن تنتهي كما عبرت نازك الملائكة[2] التي تعد من أوائل النقاد الذين أشاروا إلى هذه السمة الشعرية في القصيدة المعاصرة.

والتدويـــر فـــي القـــصيدة المعاصرة " لا يطلق إلا على القصيدة التي تطول أبـــياتها بـــشكل غير مألوف حتى يضبح البيت وكأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعـــضها ببعض، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتا متـــصلا لا ينتهـــي –عروضـــيا– إلا مع نهاية القصيدة ولا يشتمل على أية وقفات عروضـــية يقـــف عـــندها القارئ ليلتقط أنفاسه "[3] وهذه التقنية "استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ إن آلية التدوير يجب أن تنبـــثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن باطن التجربة، وتنطوي على تنوع فـــي الأصـــوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة[4]، ويعمل التدوير في إحدى أبرز مهماته الشكلية في القصيدة الحرة – فضلاً عن مسه

---

[1] يـــونس، علـــي(1985)، الـــنقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص65

[2] الملائكة، المرجع السابق، ص 112و184.

[3] زايد، المرجع السابق، ص 193.

[4] العوفي، نجيب(1983)، جدل القراءة:ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ص40.

لفضائها الزمني- على تكريس السطر الشعري بوصفه بديلا مهيمنا للبيت الشعري التقليدي، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجملة المتفرقة داخله"[1].

ومع ذلك فإن ملامح التدوير البسيطة قد ظهرت في القصائد القصيرة، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "البصرة" للبياتي التي تتكون من ثلاثة مقاطع قصار إلا أن التدوير وقع فيها -المقاطع-كلها، يقول البياتي:

كانت، كعادة، أهلها البسطاء
تجترح البطولة والفداء
تستقطر التاريخ معجزة
وشارات انتصار
وبوجهها العربي
في كل العصور
-مدينة الشعراء والعلماء-
قاومت الغزاة
وبأكرم الشجر النخيل
وشطها
كانت إلى الشهداء في معراجهم
زاد المعاد:
الشعر سر شبابها
وبطولة البشر /البناة
-2-
خصلات شعرك في مرايا البحر:

[1] الصكر، حاتم (1989)، **ما لا تؤديه الصفة**، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ص 19-20.

نافذة وعصفور يطير

ووردتان

وأنا المسافر في الزمان وفي المكان

وفي منافي الأبجدية والعروض

لغتي بضوئك أورقت

صارت قناديل المحبة

أزهرت

صارت منازل للقلوب

صار الزمان حديقة

والبحر مرآة الحديقة والزمان

-3-

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع

أوقفت راحلتي

وقلت: بكم تبيع

سلطانتي

هذا الضياء الأزرق الوردي

هذا الثوب

هذا الياسمين

قالت: "بكل قصائد الشعراء"

ضاحكة

"ولكن، لن أبيع "[1]

---

[1] البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، بستان عائشة، ص506-509.

والقصيدة تقوم على تفعيلة الكامل(متفاعلن) وزحافاتها، وبتقطيع المقطع الاول عروضـــيا نجد أن الأسطر الشعرية جميعها اشتركت في التدوير، ويتراجع التدوير فـــي المقطـــع الثانـــي، ويكـــاد يختفي في المقطع الثالث، وهذا يرتبط بنوع الجملة الشعرية والمعنى الذي تحمله ولا قانون ضابطا لهذا الأمر.

والتدويـــر ارتبط بالقصيدة المعاصرة التي مالت إلى الطول أكثر من سواها، ولـــذلك فإن كثيرا من" القصائد الحديثة التي تقوم في تشكيل بنيتها العامة على تقنية ســـردية، غالباً ما تستغني في جزء كبير منها عن التقفية وذلك لأنها لا تعتمد على إشـــاعة حـــس غنائـــي يقتضي مولدات إيقاعية عالية التردد"[1]، وللقصيدة الطويلة بمختلف أنماطها البنائية تجارب متباينة مع التدوير الذي "ارتبط لدى أكثر من شاعر متمـــرس أو كبير باتجاه فني معين، وبأسلوب تعبيري معين أيضاً، أي أنه ظاهرة انبـــثقت عـــن ضـــرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصـــصي أن تكـــون حقـــيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً -في حدود الزمن والنـــتاج الشعري الحالي- كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هـــو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل -بتكوينها المتكرر- متطلـــبات الـــتلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة"[2]، وبهذا انتقلت تقنية التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبيـــر مـــن التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أم الهدف، وتنوعت أنماطه وتعـــددت بمـــا يناســـب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها[3]، كما تعـــددت أنـــواع التدويـــر التـــي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته وذكر النقاد

---

[1] عبيد، المرجع السابق، ص 164.

[2] اطميش، المرجع السابق، ص 330-331.

[3] عبيد، المرجع السابق، 174.

منها:التدوير الجملي ويختص بالجملة الشعرية ويكثر في القصيدة القصيرة، والتدوير المقطعي، ويظهر في مقاطع القصيدة الطويلة، والتدوير الكلي الذي تصبح فيه القصيدة بيتا واحد [1].

ومن نماذج التدوير المقطعي نقف على قصيدة "الفرح المستحيل "للشاعر حميد سعيد، فالقصيدة التي تتكون من عدة مقاطع يظهر التدوير فيها على نحو غير ثابت أو نسق محدد في المقاطع، ولا نظن أن هناك ما يحكم موقع التدوير في الجملة الشعرية سوى الجملة الشعرية ذاتها، ورؤية الشاعر الخاصة لحدود التدوير الحاصلة بها، يقول:

يضحك القمر المتكبر لامرأة تستطيع اقتراف المعاصي
ويضحك في سره للخريف..
تلك عابرة بالسويقة..
نادته
عبد اللطيف
-2-
صنع امرأة من تراب الفرات
وحاول أن يصطفيها،
وأن يوقظ الوجد فيها..
لقد أيقظ الوجد فيها..
-3-
فعل الوجد شيئاً وقد يفعل الوجد معجزة
أو كنا نعلم أنفسنا الفرح المتداول..
إذ نقتفي أثر امرأة. ونحاورها خلسة

---

(1) للمزيد عن هذه الأنواع:عبيد، المرجع السابق، ص 184.و ما بعدها.

أيها الفرح المستحيل..

لك أطفالنا والبلاد البعيدة

إن قرانا التي رافقتنا إلى السجن يوماً

تشاركنا الآن أفراحنا

وتشاركنا السهر العائلي [1]

ومن نماذج القصائد الطويلة ذات التدوير الكامل قصيدة "التحول" لحسب الشيخ جعفر وكذلك قصيدة "الإقامة في الأرض "، وهذه القصيدة من أولها حتى آخرها بيت واحد متصل لا وقفة فيه إلا مع نهاية القصيدة، يقول:

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل، قيل

استراح ابن جودة، هل يذكر السرو، منحنيا،

فوق خير ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية

الشاحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون

التي وجهها فضة، في مقاه مقاعدها خشب

أو حصير، قرأنا الجرائد والنسوة السافرات،

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية

الشاحبون المهازيل في الفندق الرطب.... [2]

---

[1] سعيد، حميد (1984)، ط1، **الديوان**، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ص 468-469.

[2] جعفر، حسب الشيخ (1985)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، زيارة السيدة السومرية، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ص 263-264.

ومــن القــصائد الطويلة المدورة تدويرا كاملا قصيدة "سعادة عولس" لسامي مهدي التي امتدت بفعل التقنيات السردية والبنية الحكائية التي انتظمتها لتكون وحدة شــعرية طويلة لا وقفات فيها، إلا من بعض القوافي الداخلية غير المنتظمة، يقول الشاعر:

يصحو صباحا مثقلا بدخان أمس مرٍ، سعل سعلتين، وينفض
التعب القديم، ويدعك العينين، يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى
إلى الأشجار، والضوء المذّهب في ذراها:خضرة برّاقة تزهو، وأوراد
ملونة وسيدة تُعدّ الشاي، خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن حدائقها،
وضحكتها تشي ببهيج ليلتها التي أجراسٌ إلهي إذا ضحكت، وتجمع
حولها الأبناء، تحرص أن يتم فطور، " هذا الصغير"...... " [1].

ونرى أن مثل هذا النص أقرب ما يكون للحكاية الشعرية منه للنص الشعري المتكامل، لكنه يمثل القصيدة التامة التدوير.

ويبقــى أمــر آخر يتصل بالتدوير تنبه له بعض النقاد يتمثل في التحذير من الإفــراط فــي استخدام التدوير، أو الإخفاق في التوظيف الواعي له، فهو من هذه الــزاوية " يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه، ويضعف الإيقاع العام للقصيدة لأنه يقضي على بعض عناصــر هــذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت، والقوافي المــرتبطة بهــذه الوقفات، فمعظم القصائد المدورة مفتقرة إلى عنصر القافية لأنها تــتألف من بيت واحد والقافية تتطلب تعدد الأبيات " [2]، لكن التجربة المتكاملة لا خــوف علــيها مــن هــذا المزلق، وهذا ما نراه يتحقق في قصائد عديدة لمحمود درويش، وأدونيس، وحسب الشيخ جعفر، وغيرهم.

---

[1] مهدي، سامي (1987)، **سعادة عولس**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 35.

[2] زايد، المرجع السابق، ص194.

تقنيات الحيل السردية

احتل السرد وتقنياته موضعا متقدما في الدراسات النقدية الحديثة نظرا للتطور الكبير الذي طرأ على بنية الرواية والفنون السردية المعاصرة الأخرى، وهذا الاهتمام النقدي نجده لدى النقاد العرب والغربيين على حدّ سواء، وقد أغرت جماليات السرد التي وقفت عليها الدراسات النقدية في النثر الحديث وانفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها الشاعر المعاصر على التجريب وتوظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة، وكانت النتيجة تحولا حادا من قِبل الشاعر المعاصر نحو توظيف السرد في القصيدة المعاصرة، وعزوفا شبه مطلق عن أنماط البناء التقليدية، وظهر نمط البناء السردي في القصيدة المعاصرة الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق من هذه الدراسة ووجدنا كذلك مصطلحا جديدا هو القصيدة السردية.

أما القصيدة الطويلة – بالأطر التي تحدثنا عنها سابقا– فقد كانت النموذج الأمثل لاحتضان التقنيات السردية التي أصبحت منزعا للقصيدة المعاصرة، ولما كانت هذه التقنيات السردية تحتاج إلى مساحة واسعة للتعبير في النثر أصلا – كالرواية – فإنها كانت تتطلب أيضا من الشاعر أن يطيل القصيدة ليتمكن من توظيفها على النحو الأمثل.

وتقنيات السرد التي وظفها الشاعر في القصيدة المعاصرة لا تختلف عن تقنيات السرد التي ظهرت في الرواية والفنون النثرية الأخرى، لكن التعامل معها كان يقوم على مراعاة الجنس الذي توجد فيه –الشعر– للمحافظة على سمات النص الشعري، وسمات العمل النثري دون أن يهيمن جنس أدبي على الأخر، ومن أبرز عناصر البناء الروائي التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته: الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان، والسرد، والحوار، واللغة، وغيرها، على ما بينها من تداخل وترابط.

وكـــان الـــسرد من ابرز العناصر التي اتكات عليها القصيدة المعاصرة من خلال توظيفها أبرز **الأساليب** السردية الشائعة في فن الرواية [1] ومنها:

- الـضمائر، ومـــن أبـــرز أنواعها: ضمير الغائب (الراوي العليم)، ضمير المتكلم (الراوي هو الشخصية ذاتها)، ضمير المخاطب، الضمائر المتعددة.
- اليومـــيات والمذكـــرات، وتبـــرز قيمـــتها من خلال ما تكشف من أسرار الشخصية، لكنها تختلف في القصيدة عنها في الرواية.
- الرســـائل، وهي من الأساليب القليلة في الرواية وشبه الغائبة في القصيدة المعاصرة.
- التذكّـــر، ويتم في القصيدة الشعرية عبر مثير ذهني (موقف، أو كلمة، أو جملة، أو شخصية،..إلخ)
- الاســـترجاع/الارتـــداد، ويـــتقاطع مـــع التذكر في تجميد الحركة ويقابله الاستباق.
- الحلـــم، وعزز هذا الأسلوب المنهج الفرويدي، ويشمل أحلام النوم وأحلام اليقظة، وتساعد هذه التقنية على الغوص في أعماق الشخصية والكشف عن مكنوناتها.
- التداعـــي، يرسم ما يتداعى إلى ذهن الشخصية من أفكار وصور وخواطر وهواجس مفتقدة للمنطق والترابط، وتصاغ كما ترد إلى الذهن دون تسلسل أو ترتيب، وهذه التقنية تتناسب كثيرا والقصيدة المعاصرة.
- التلخيص، ويسهم في التخلص من التفاصيل، ويساعد على اختصار الزمن والصور غير الضرورية.
- الحذف، لإسقاط الزمن ودون الخوض في الأحداث التي احتواها.
- الوصف، وفيه يتوقف السرد وتبرز التفاصيل والجزئيات.

---

[1] لمـــزيد من التفصيل: ينظر المراجع التي تم الإحالة إليها سابقا في هوامش الفصل الثاني من هذا الكتاب.

وقد ذهب الشاعر المعاصر إلى توظيف تلك الاساليب السردية السابقة مع عناصر أخرى من عناصر السرد التي أشرنا إليها (كاللغة والحوار، والحدث، وغيرها)، وهي عناصر متشعبة تحتاج إلى توضيح وتفصيل يختلف بيانه عن غرض الدراسة، ونطمئن إلى سهولة وصول الدارس إلى المعلومة التي يحتاجها عنها بعد أن كثرت المصادر والمراجع التي بحثت فيها.

ونرى مرة أخرى أنه ينبغي التذكير بأن توظيف العناصر السردية أو بعض الأساليب السردية لم يكن أمرا يخص القصيدة الطويلة، إذ يمكن أن نقف على بعض نماذج القصيدة القصيرة التي تحتوي على ملامح سردية، إلا أن توظيف التقنيات السردية على النحو المتكامل يحتاج كما ذكرنا إلى مساحة كافية توفرها بنية القصيدة الطويلة، ونحاول في ما يأتي أن نعرض عرضا موجزا لبعض العناصر والأساليب السردية التي ظهرت في القصيدة المعاصرة مع الإشارة إلى أن الجزء الأعظم من القصائد المعاصرة قد احتوى على شيء من التقنيات السردية، أما التقنيات التي نعرض لها فهي تلك التي بدا لنا من استقرائنا الناقص للنماذج الشعرية التي مسحتها الدراسة أنها الأكثر توظيفا من قبل شعرائنا المعاصرين، وسنكتفي في هذا السياق ببيان تلك التقنيات في القصائد المعاصرة دون الخوض المفصل في مدى توفيق الشعراء في توظيفهم لها، إلا ما كان على صورة إشارة يتطلبها العرض، ذلك أن الأمر سينتهي بنا إلى نتيجتين: أولاهما: تكشف عن نجاح الشاعر بالتعامل مع توظيف التقنيات السردية، وثانيتهما: تظهر فشله في التعامل مع هذه التقنيات أو مع بعضها.

اللغة السردية

وتشتمل اللغة السردية غالبا على جلّ عناصر السرد وأساليبه، وأبرزها: أفعال السرد، وضمائره المتعددة، ويسميها عبد الملك مرتاض "لغة النسيج

السردي"[1]، وتسهم هذه اللغة في التخفيف من هيمنة الحوار الذي قد يتحول بالنص إلـــى عمل مسرحي إن غابت عنه اللغة السردية، وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي فـــي " تقديم الشخصيات ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف،..، فهو شـــكل مركـــزي ولا يمكـــن الاســـتغناء عنه في أي عمل روائي "[2]، ومن الأمثلة الشعرية التي تظهر فيها اللغة السردية بمقوماتها المتعددة نقف على نموذج للشاعر محمـــد عفيفـــي مطـــر في قصيدته الطويلة "من أغاني الحواكير" يقول في مقطعها الثالث:

مرّ في الليل غريب يسأل الرّفدَ
فعضته الكلابْ
طرق الأبواب.. لم يفتح له في الليل بابْ
سمع الناس بجوف الدور كالأرض الخرابْ
يتباكون، يصلون، يشقّون الثياب
خوفَ أن تنقض أسوار المدينة
خوفَ أن يكشفَ نور الصبح أسرار العفونة
و تمطى الحارس الأعمى، ونادى: من هناك ؟
-شاعر يمرق عبر الليلِ
-ماذا قد رماك ؟
حكمة أرغب في نشر لواها
-من يدي خذها.. أيا صوت الجريمة.
مات في الليل غريب يسأل الرفد ولم يفتح

---

[1] مـــرتاض، عـــبد الملـــك (1998).**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**، الكويت، عالم المعرفة، رقم240، ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

له في الليل باب [1]

يتجلـــى السرد في هذا المقطع من خلال البداية التي يتحدث فيها الراوي من الخـــارج عبـــر مجمـــوعة من الأفعال المسندة إلى ضمير الغائب، التي يظهر من خلالها الحدث الذي يتنامى ببطء:(مرّ- يسأل- فعضته الكلاب) / (طرق الأبواب-لم يفـــتح له)، ثم سمع الناس (يتباكون، يصلون، يشقّون الثياب) ثم يظهر تحول على مـــسار الأحـــداث عـــندما يتنبه لهذا الشاعر القادم ليلا إلى المدينة حارسها الليلي، وتتجلـــى المفارقـــة حين يصفه (بالأعمى)، ثم يختفي الراوي العليم ويظهر حوار يخفـــف من رتابة السرد، هذا الحوار يحتوي على حدث يحوي صراعا باهتا ينتهي بقتل الحارس الأعمى الشاعر، ورمزية الحدث التي تنتظم المقطع واضحة إلى حد أصبحت الرؤية التي يحملها تقليدية ومكررة.

الحوار

ظهـــر الحوار في القصيدة المعاصرة على نحو لافت مشكلا صورة أساسية مـــن صـــور اللغـــة الـــسردية التي شاعت في القصيدة المعاصرة، وانتفع الشاعر المعاصـــر بأنـــواع الحوار المختلفة التي ظهرت في فنون السرد النثري، الخارجي (الديالـــوج) والداخلي (المونولوج)، وتعددت الشخصيات المتحاورة، وهذا كله أدى بالقصيدة إلى الطول، وتفاوتت قدرة الشعراء على توظيف الحوار في القصائد بين تجـــارب ناجحـــة وأخرى فاشلة باختلاف قدرة الشاعر ورؤيته، ونماذج هذه التقنية كثيـــرة جـــدا نذكر منها إضافة إلى ما سبق نموذج من قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين [2] " للشاعر محمد الفيتوري، يقول في المقطع الثاني منها:

---

[1] مطـــر، محمـــد عفيفـــي(1998)، **الأعمال الشعرية** -من مجمرة البدايات، ط1، القاهرة، دار الشروق، ص 52-53.

[2] بطل شعبي قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان ضد القوات الفرنسية الغازية وسقط شهيدا في معركة النصر عام 1910.

- كان السلطان يقود طلائعنا
نحو الكفار
وكان هناك بحر الدين
و أشار إلينا تاج الدين
وأطل بعينيه كالحالم..
في قلب السهل الممتد
ثم تنهد:
-" الحرب الملعونة
يا ويل الحرب الملعونة
أكلت حتى الشوك المسودّ
لم تبق جدارا لم ينهدّ "
و مضى السلطان يقول لنا
ولبحر الدين:
-هذا زمن الشدة يا إخواني
هذا زمن الأحزان
سيموت كثير منا
وستشهد هذي الوديان
حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد[1].

وهذا الشكل من الحوار يعدّ الأبسط من نوعه، لسيطرة الراوي من الخارج على عناصر السرد في قصيدة الحكاية، لكننا نجد حوارا أكثر عمقا في قصيدة محمود درويش "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" إذ إننا نقف على تعدد

---

(1) الفيتوري، محمد(1981)، **ديوان الفيتوري** -اذكريني يا أفريقيا، ج1، ط4، بيروت، منشورات الفيتوري، ص224-225.

للاصـــوات، وحـــوار داخلي (مونولوج) وإن كان حوارا قصيرا، وهذه الاصوات تعطي زخما إيحائيا كبيرا للنص وللرؤية التي يحملها، يقول درويش:

بيني وبينك صورتان

وأضيف كي تنسي وكي تتذكري:

–وبيني وبين اسمي بلاد

حاور السجان صوتي

قال صوتي: طائرات طائرات طائرات

سجان ! يا سجان

لي وجه يحاول أن يراني

سجان يا سجان

لي وجه أحاول أن أراه

......

كثر الحياديون وكثر الرماديون

قال البرتقال: أنا حيادي ورمادي

قال الجرح: ما أصل العقيدة ؟

قلت: أن تبقى وامشي فيك كي ألغيك

كي أشفيك مني

والسجن يتسع، والبحار تضيق [1]

ونـــرى أن الحوار الذي يكون قريبا من هذا النمط التوظيفي هو الأقرب إلى روح القــصيدة المعاصـــرة ذلك أن كثرة الحوار وطوله لا تصنع نصا متماسكا بل تقترب بالنص من المسرحية الشعرية.

---

[1] درويش، الأعمال الكاملة، ج2، ص 280.

الاسترجاع /الارتداد

وهو من التقنيات السردية التي ظهرت إلى جانب أساليب أخرى في القصيدة المعاصرة، وهو يعني قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث الماضية، ونرى أنه يصلح في قصيدة الحكاية أكثر من سواها، ومــن النماذج الشعرية التي وظفت هذا النمط قصيدة "شنق زهران" للشاعر صلاح عــبد الصبور إذ نجده يبدأ القصيدة بالوقوف على نهاية الحكاية –مقتل زهران في حادثة دنشواي – ثم يعود إلى بداية الحكاية، يقول في مطلع القصيدة:

... وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل... يا لله

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع[1]

وبعــد هذه البداية التي يقدم لنا فيها النهاية الفاجعة للشاب زهران، يرتد الشاعر إلى حكاية هذا الشاب منذ بدايتها، فيقول:

كان زهران غلاما

أمه سمراء والأب مولّد

وبعينيه وسامة

و على الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا وتحت الوشم نبشٌ كالكتابة

---

[1] عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**–الناس في بلادي، ص 18-19.

اسم القرية

"دنشواي"[1]

ثـــم يستمر الشاعر في سرد حكاية زهران إلى أن يصل إلى ذروة الأحداث التي قادت في النهاية إلى مصرع زهران، يقول:

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة

كان يا مكان أن أنجب زهران غلاما وغلاما

كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مرّ بظهر السوق يوما

ذات يوم...

مرّ زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

مدّ زهران إلى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما... سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا

وأتى السياف مسرورٌ وأعداء الحياة

[1] عبد الصبور، المصدر السابق، ص 19.

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع [1]

وتتيح هذه التقنية للشاعر أن يتخلص من قيد الزمن في بعض المواضع، وأن يقدم الأحداث دون اهتمام للنهاية.

التداعي

وهـو مـن التقنيات السردية التي ارتبطت بالرواية الجديدة أكثر من سواها، ووجدت طريقا يسيرا لها في بنية القصيدة المعاصرة، ذلك أنها تعطي الشاعر حرية مطلقـة في التعبير عن الأفكار والصور والهواجس التي في داخله على نحو مفتقد للتـرابط أو المـنطق أو التسلـسل بل تصاغ كما ترد إلى الذهن مقطعة، مبعثرة، مبـتورة، ويقوم المشهد أو الحدث أو الحوار أو الجملة باستدعاء مشهد أو حدث أو حوار أو جملة أخرى تبدو بعيدة عن سابقتها في سلسلة تتوالى حتى نهاية القصيدة.

وتسهم هذه التقنية في الكشف عن مكنونات الشاعر، وأحاسيسه، والتناقضات التـي يحملها، وتمتزج أحيانا بالتذكر، والحلم، وتيار الوعي، وغالبا ما يلجأ الشاعر فـيها للاتكاء على الحوار الداخلي "المونولوج"، على نحو يفضح حدة التوتر الذي يسيطر على نفسه، وتحتاج هذه التقنية لقدرة كبيرة من المتلقي على التحليل والربط والاستنتاج للوصول إلى الحقيقة التي يريدها الشاعر من القصيدة.

وينـتج عـن هـذا النوع من التقنيات السردية في كثير من الأحيان قدر من الغمـوض والإبهام، وإحساس بالفوضى والاضطراب، لكن الانسجام والتناسق في هـذه الحالـة يكـون مرهونا بوعي الشاعر وقدرته الفنية، وحساسية المتلقي تجاه القصيدة، وقد ظهر توظيف هذه التقنية في كثير من القصائد المعاصرة، واشتهر هذا الأسـلوب لدى كثير من الشعراء كان أبرزهم أدونيس الذي غالى في توظيف هذه التقنية في كثير من دواوينه.

---

[1] المرجع نفسه، ص 20-21.

ومن نماذج القصائد التي وظفت تقنية التداعي نقف على قصيدة علي الجندي الطويلة "طرفة في مدار السرطان "، فقد اعتمد الشاعر في كثير من مقاطع القصيدة على التداعي للكشف عن مشاعره وأفكاره التي كانت تنهال عليه، ومعتمدا في كثير من الأحيان على المونولوج لتقديم رؤياه، يقول:

ومرّت ذكريات البيد في بالي

عزيف رمالها بدمي قوافي دمعي الغالي

و... مرت،

كانت الكثبان فحمية

وكان الجوع في أحداقها غولا

وكنت أسيح في مجرى الوهاد

أفيق من أشواقي النكباء مقتولا[1]

ومـــن التقنيات السردية الأخرى التي ظهرت في القصائد الطويلة تقنية **الحلم** كمـــا فـــي قصيدة "تحولات العاشق" لأدونيس، وتقنية **التذكر** كما في قصيدة "رجع الصهيل " لخالد الكركي"، وتقنية **تداخل الأزمنة** والتداعي في قصيدة محمد عمران " الدخـــول فـــي شعب بوان"، و**تسريع السرد** كما في قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبـــشليم"، وتقنية **تبطيء السرد** كما في قصيدة إبراهيم نصر الله "فضيحة الثعلب"، و**المـــشهد الحـــواري** كما في قصيدة "الاستجواب" لنزار قباني، وغيرها كثير من القصائد التي يضيق المقام عن بيان تفاصيلها.

---

[1] الجندي، طرفة في مدار السرطان، ص 11.

التقنيات الرؤيوية

ونعني بها التقنيات الفكرية /الدرامية التي تعتمد على الصراع بين الشخصيات من خلال الحركة التي تصنع أحداثا متنامية تصل إلى حدّ كبير من التجسيد، ويعتمد الشاعر في هذه التقنيات على تعدد الشخصيات والأصوات والصراعات للتعبير عن تعدد المستويات الشعورية والنفسية في تجربته الشعرية، كما أن الشاعر المعاصر انتفع بهذه التقنيات ليقابل بين رؤيتين مختلفتين من خلال صراع يكشف التناقضات التي تحيط بكل منها، أو للكشف عن تناقضات مركبة داخل شخصية واحدة تحمل في داخلها صراعا بين قيم متضادة.

ولما كان مثل هذا التوجه يحتاج إلى تجسيد وابتعاد عن الإيحاء كان البناء الدرامي وتقنياته هو الحقل الأمثل للتعبير عن هذا النوع من التجارب الشعرية بعد أن ازدادت الرؤية الشعرية " تشابكا وتركيبا، وأصبحت أبعادها ومستوياتها في بعض الأحيان أكثر تنوعا من أن تستطيع الوسائل الشعرية منفردة التعبير عنها"[1]، وهذا ما دفع الشاعر إلى استعارة بعض الأدوات المسرحية وتطويرها على نحو يتناسب مع الخصوصية الشعرية.

ولعل هذه التقنيات لا تتناسب إلا ونمط القصيدة الطويلة –وإن كنا لا نعدم بعض الملامح الدرامية في بعض القصائد القصيرة– نظرا للهدف الذي من أجله وظفت في القصيدة، وسنقف على بعض أبرز التقنيات الرؤيوية في القصيدة المعاصرة ممثلة في:تعدد الأصوات، والصراع، والجوقة (الكورس) مع ملاحظة أن هذه العناصر تتداخل في ما بينها تداخلا كبيرا يجعل من الصعب في بعض القصائد الفصل بينها.

---

[1] زايد، المرجع السابق، ص203.

تعدد الأصوات

إن تعـــدد الرؤية الشعرية في القصيدة المعاصرة يتطلب تعددا في الأصوات واستقلالا لها بعيدا عن هيمنة صوت الشاعر ورؤيته الفردية بعد أن تطورت الحياة وتعقدت على نحو تعددت معه الآراء والأفكار، ومع أن الشاعر لجأ إلى الحوار عند توظـــيف التقنيات السردية إلا أنه بقي في كثير من القصائد السردية حوارا عاجزا عـــن التعبير عن أبعاد فكرية وشعورية تتطور وتنمو متجاوزة حدود أفكار الشاعر وأحاسيـــسه، كمـــا أن تعـــدد الأصـــوات لا يـــتطلب بالضرورة وجود حوار بين الشخصيات المتعددة إذ يمكن للراوي من الخارج أن يسرد بدلا من الأصوات ويعبر عـــن رؤياهـــا الخاصـــة كما سنرى في قصيدة محمود درويش "كتابة على ضوء بندقية".

وتعدد الأصوات في القصيدة الرؤيوية يحتاج إلى شخصيات نامية ذات موقع مركـــزي في القصيدة، متباينة في نظرتها لقضايا الحياة والوجود، وقد لجأ الشاعر فـــي هذه السبيل إلى مجموعة من الأساليب أبرزها استدعاء الشخصيات التاريخية ذات الـــرؤية المحـــددة مسبقا لدى المتلقي – وهو ما غلب على كثير من القصائد المعاصرة – أو من خلال ابتداع شخصيات خاصة متناقضة في أفكارها ورؤاها.

فمن النمط الأول لتعدد الأصوات التراثية نقف على قصيدة محمد عفيفي مطر الطـــويلة "عـــن الحسن بن الهيثم " وفيها تبرز ثلاثة أصوات من خلال الشخصيات المتـــصارعة التي ترمز إلى الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهو يستدعي شخصية "الحاكم بأمر الله " ويرمز به إلى بطش السلطة وفسادها، ويستدعي شخصية "داعي الدعاة " الذي يرمز إلى يد السلطة وصوتها المدان، ويستدعي شخصية "الحسن بن الهيـــثم " ويرمـــز بـــه إلى الباحث عن الحقيقة والعالم الذي نال بجده ما لم يستطع السلطان بماله وقوّته الحصول عليه، ويحاول الشاعر من خلال الحوار الذي يجريه بـــين هـــذه الشخـــصيات والأحـــداث التـــي تقع أن يعري بواطن كل شخصية من شخصياته، يقول الشاعر في حوار بين الحسن بن الهيثم والحاكم بأمر الله:

الحسن بن الهيثم:

سيدي عفوا، فقد جئت لكي اسمع هذا النهر في الليل يغني.

الحاكم:

هو يبكي

الحسن: هذه الطينة موال مجمد

فهو يبكي ليغني

و أنا أعرف ما كان... وما سوف يكون

الحاكم:

أيها الضيف.. انتصب، قل لي: أتدري لغة النهر

الحسن:

أجل، أعرف ما ينطقه الماء، وما تكتمه الأرض الحزينة.[1]

ومن نماذج تعدد الأصوات غير المستدعاة من التراث في القصيدة المعاصرة نقف على قصيدة "كتابة على ضوء بندقية"لمحمود درويش، ففي هذه القصيدة يوظف الشاعر ثلاثة أصوات: الفتاة اليهودية (شولميت)، وصديقها الجندي (سيمون)، والفلسطيني (محمود)، وتحاول كل شخصية من هذه الشخصيات أن تعبر عن رؤيتها الخاصة للصراع العربي الإسرائيلي، ويتنامى الحدث ويتطور الصراع عندما تبدأ شولميت بالمقارنة بين واقع الاحتلال وأعماله ودعاوى المحافظة على القومية اليهودية القائمة على الدماء، والمطلب العادل لشعب فلسطين المضطهد وحقوقه الشرعية في وطنه وأرضه.

---

[1] مطر، محمد عفيفي (1972)، كتاب الأرض والدم، بغداد، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ص 64.

جاء تنامي الاحداث والصراع داخليا في نفس "شولميت" عبر تقنيات التداعي والتذكر عندما كانت تنتظر صديقها العائد من الجبهة لقضاء الإجازة لكنه تأخر عن موعده، فانثالت الهواجس والأفكار عليها.يقول درويش:

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

عشرين دقيقة

وقفت، وانتظرت صاحبها

في مدخل البار وما جاء إليها.

قال في مكتوبه أمس:

احجزي مقعدنا السابق في البار،

أنا عطشان، يا شولا، لكأس وشفة

قد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة

ولكي أرقص في البار[1]

ثم يظهر صوت (سيمون) على لسان الراوي فيبين لصاحبته أن المجد في المعركة سيعطيه خلودا، وهو قد يضحي بهذا المجد لينعم بلقائها، لكنه حين جاء اشتمت من بدلته رائحة الموت والقتل، فاعترف لها أنه نصف قاتل – للعرب – ونصف مقتول– من هواها–، ثم أحست بقسوته حين أراد أن يعبر عن هذا الشوق فكان أن كشف لها عن حقيقة نظرته للكون والحياة التي يعيشها وارتباطه الجنسي المحدود بها، يقول درويش:

وأحست كفه تفترس الخصر،

فصاحت: لستَ في الجبهة..

قال:

---

[1] درويش، المصدر السابق، ص 160.

مهنتي !

قالت له: لكنني صاحبَتُكَ

قال:من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا [1]

ثـــم تتعرى أمامها الحقيقة وهي أن الأمان والحب الذي كانت تحلم به ما هو إلا وهـــم وخداع، وأن صديقها لم يتعلم سوى القتل وسفك الدماء، وحبّه الوحيد هو للبندقية، حتى أصبحت هذه هي عقيدته الجديدة، يقول:

قال عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين عن الضوء:

أنا المقتول والقاتل

لكن الجريدة

وطقوس الاحتفال

تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر

وفي عينيك، يا شولا، وأن أمسح رشاشي

بمسحوق عقيدة

أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما، تستيقظ الآن، وقد كنت بعيدة

لم أفكر بك.. لم أخجل من الصمت الذي

يولد في ظل العيون العسلية

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق

إلا البندقية [2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 161.

[2] درويش، المصدر السابق، ص 162

وتستيقظ "شولميت" على فاجعة تهز كيانها وثوابتها، وتعرف انها كانت تعيش كذبة كبيرة اسمها الوطن والقومية، يقول:

شولميت اكتشفت أن أغاني الحرب
لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها
نحن في المذياع أبطال
وفي التابوت أطفال
و في البيت صور..
–ليتهم لم يكتبوا أسماءنا
في الصفحة الأولى،
فلن يولد حي من خبر [1]

ثــم يظهر الصوت الثالث صوت محمود /الفلسطيني صاحب القضية، الذي شعرت شولميت معه بالمعنى الحقيقي للحب والحنان قبل أن تتخلى عَنه إيمانا منها بالعقيدة القومية، وتتذكر ما كان يقول لها، وتدرك أنه كان صادقا، يقول درويش:

فجأة، عادت بها الذكرى
إلى لذتها الأولى، إلى دنيا غريبة
صدّقت ما قال محمود لها قبل سنين
–كان محمود صديقا طيب القلب
خجولا، كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد،
وبالشوق إلى أرض سليبة.
وحبيبا صار فيما بعد،

---

(1) درويش، المصدر السابق، ص 162.

لكن الشبابيك التي يفتحها

في آخر الليل.. رهيبة

كان يغضبها، لكنه كان يقول

كلمات توقع المنطق في الفخ،

إذا سرت إلى آخرها [1]

وتتــصارع الرؤى، وتتقابل المتناقضات وتجري المقارنة بين ضدين وينتهي الصراع إلى الإيمان بأن المنطق القويم هو الذي لا بد أن يسود، لكن الصراع غير متكافئ، وسيبقى الانتظار أقصى ما يمكن أن يكون، يقول درويش:

شولميت انتظرت سيمون –لا بأس إذن

فليأت محمود.. أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

كل أزهارك كانت دعوة للانتظار

ويداك الآن تلتفان حولي مثل نهرين من الحنطة والشوك

وعيناك حصار

و أنا أمتد من مدخل هذا البار

حتى علم الدولة، حقلا من شفاه دموية:

أين سيمون ومحمود ؟ [2].

لقــد أثبتت هذه التقنية أنها قادرة على التعبير عن المتناقضات، والمقابلة بين الأضــداد بعــد أن أصــبح من حق كل طرف في أي صراع أن يعبر عن رؤيته، ووجهــة نظــره الخاصـــة في هذا الصراع، وهذا يقودنا للحديث عن تقنية رؤيوية أخرى ارتبطت بتعدد الأصوات ونتجت عنه وهي الصراع.

---

[1] المصدر نفسه، ص164.

[2] المصدر نفسه، ص 165.

الصراع

يمكن أن نقول إن الصراع وما ينتج عنه هو خلاصة البناء الدرامي الذي يسعى إلى تقديم فلسفة رؤيوية في أي عمل أدبي، وهو ما ينتج عن حركة الأحداث وتناميها وتطورها، فلا صراع دون حدث، والحدث يحتاج إلا حركة ذات مسار معين تبرز التناقضات بين طرفي الصراع.

ولكل صراع طرفان على الأقل، وقد تتعدد أطراف الصراع بتعدد الأصوات التي ينتظمها العمل الأدبي، ولا يكون الصراع متحققا في العمل إلا بوجود متناقضات أو اختلاف في وجهات النظر، وهو نوعان: صراع خارجي، ويكون بين شخصيتين متناقضتين أو أكثر، وصراع داخلي، يكون بين الشخصية وذاتها.

ومن نماذج الصراع الداخلي قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لصلاح عبد الصبور، وفي هذه القصيدة يتجلى الصراع داخل الشخصية الموظفة "الملك عجيب بن الخصيب" بعد أن يموت والده الملك ويُنصّب ملكا من بعده، لكنه يصارع الشوق لحياة الإنسان البسيط الذي يبحث عن اليقين وعن المحبوبة، وشخصية الملك الذي عليه أن يسمع النفاق ويعيش أجواء المُلك والسلطان، بل إنه يخاف أن يصرح بما في داخله خشية أن يقال عنه مجنون، يقول عبد الصبور في المقطع السادس من القصيدة على لسان شخصيته:

لو قلت كل ما تسره الظنونْ

لقلتمُ مجنون

"الملك المجنون ! "

لكنني أبحث عن اليقين.

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجانْ

تقطيب عينين وبسمتان

أو بسمة تعقبها تقطيبتانْ

و كل حال لها أوانْ.

وهـــذه هي الصورة الاولى لهذه الشخصية (نمط مصطنع، وصفات وافعال قسرية تتطلبها وظيفة السلطان)، ثم يقول:

لكنني في مخدعي إنسان

وا فزعي من المسا إذا أطل

وا فزعي من حيرة الأفكار في السُبل

أبحث في كل الحنايا عنك، يا حبيبتي المقنّعة

يا حفنة من الصفاء ضائعة

هل تختفين في الجسد

أعصره فينتفض

و حين يروي ينزوي ولا يردْ

وبعد ساعة يعوده الظما، كأن كل ما ارتوى

كان سرابا أو زبد [1]

وهـــذا المقطـــع يكشف عن الوجه الآخر لشخصية الملك، فإذا ما حل المساء وتحـــوّل إلى فراشه عاد إنسانا بسيطا وعاشقا يبحث عن محبوبته، ويصارع الواقع الذي صار إليه.

ويتـــصارع الـــصوتان صراعا طويلا ينتهي نهاية مأساوية تتمثل في العثور علـــى الملـــك ميتا بجانب سريره بعد أن حاول أن يسيطر على بعض الرؤى التي طاردته في المنام.

أمـــا الـــنوع الآخـــر مـــن الصراع -الخارجي- فنماذجه كثيرة في القصائد المعاصـــرة، ونقـــف على نموذج له في قصيدة بيروت لمحمود درويش، وفيها يبدأ الـــشاعر ثائـــرا ثورة مزدوجة، واحدة ضدّ العدو الذي دمر بيروت واستباح أرض

---

[1] عبد الصبور، الديوان، ج1، ص 257-258.

العرب، واخرى ضد الفئة الجديدة من الرفاق المتخاذلين الذين باعوا انفسهم للاعداء تحت مسميات عصرية، يقول:

دارت علينا واستدارت، أدبرت واستدبرت

هل غيمة أخرى تخون الناظرين إليك يا بيروت ؟

هندسة تلائم شهوة الفئة الجديدة

طحلب الأيام بين المد والجزر

النفايات التي طارت من الطبقات نحو العرش [1]

وبعـــد هذا الحشد والتعبئة يتحول الشاعر ليحاور رفيقا له، وهذا الرفيق هو رمز العربي المدان المستسلم والخاضع، يقول:

-هل ضاق الطريق

ومن خطاك الدرب يبدأ يا رفيق ؟

محاصر بالبحر والكتب المقدسة

-انتهينا ؟

-لا. سنصمد مثل آثار القدامى

مثل جمجمة على الأيام نصمد

كالهواء ونظرة الشهداء نصمد [2]

لكـــن الحـــوار يـــتطور والأحداث تتنامى إلى أن تصل إلى مرحلة الذروة، ويحـــتدم الصراع بين الشاعر ورفيقه، ويظهر الحسم في تصميم الشاعر على قتل هـــذا الـــرفيق بعـــد أن عجزا عن الاتفاق على الأمور العظيمة، واختلفا بشدة في الشؤون الصغيرة، يقول:

---

[1] درويش، المرجع السابق، ص438.

[2] درويش، المرجع السابق، ص 438.

- ملك هو الملك الجديد

إلى متى نلهو بهذا الموت ؟

- لا أدري، ولكنا سنحرس شاعرا في المهرجان

- لأي حزب ينتمي ؟

- حزب الدفاع عن البنوك الأجنبية واقتحام البرلمان

- إلى متى تتكاثر الأحزاب، والطبقات قلّت يا رفيق الليل ؟

- لا أدري

ولكن ربما أقضي عليك، وربما تقضي عليّ

إذا اختلفنا حول تفسير الأنوثة

- إنها الجمر الذي يأتي من الساقين

يحرقنا

- هي الصدر الذي يتنفس الأمواج

يغرقنا

- هي العينان حين تضيعان بداية الدنيا

- هي الشفتان حين تناديان الكوكب المالح

- هي الغامض

- هي الواضح

- سأقتلك، المسدس جاهز، ملك هو الملك

المسدس جاهز

بيروت شكل الشكل

هندسة الخراب [1]

---

[1] درويش، المرجع السابق، ص 439.

هــذا هو الصراع العربي كما يبدو من خلال المفارقة التصويرية التي يلجا الــشاعر إلــيها، صــراع حتى الموت على الأمور الثانوية، أما القضايا الأساسية والمصيرية المرتبطة بالأمة فليس لها إلا الجدال والنقاش الذي لا يفضي إلى نتيجة عملية.

الجوقة (الكورس)

وهذه الأداة قديمة جدا في الأدب، وارتبطت بالمسرح الإغريقي القديم ارتباطا وثيقا، واستمرت مع المسرح إلى أن شهد تطورا كبيرا وصار مصيرها في ما بعد إلــى الــزوال، والجــوقة هي مجموعة من المنشدين أو المغنين الذين يقومون في المــسرحية بدور مهم يتمثل في"شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح" [(1)].

وقــد جــرّب الشاعر المعاصر هذه التقنية في مجموع ما جرب من أدوات درامــية فــي القصيدة الحديثة، واستعان بهذه التقنية لتقديم أصوات أخرى خارجية تــراقب وتعلق على بعض الأحداث التي يعجز الشاعر ذاته أو شخصياته الموظفة في التعبير عنها أو تقديمها، وتظهر قيمة هذه التقنية من الناحية الفكرية في تقديمها لرؤى إضافية لا يمكن أن يعبر عنها الشاعر أو الأصوات التي يوظفها في قصيدته، وغالــبا مــا تكون ثانوية وتقدم رؤية مساندة للرؤية العامة للقصيدة، ومع ذلك فإن ارتــباط هذه التقنية ظل أشد صلة بالمسرح منه بالقصيدة وله نماذج شعرية ناجحة وأخرى متواضعة.

ويظهــر توظــيف الجــوقة عند بلند الحيدري على نحو يشي بوعي الشاعر بالإمكانات التي يمكن أن تقدمها هذه التقنية للنص، ولعل هذا السبب هو الذي جعله ينوع في توظيف الجوقة كما في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" التي يظهر فيها

---

(1) زايد، المرجع السابق، ص 211.

صـوت الـشاعر واصوات اخرى منها:كورس مشترك، وكورس نسائي، وكورس رجالي، يقول بلند:

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ

الأضواء

و الحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي

أنا... هنا... أموت من سنين

أزحف من سنين

خيطا من الدماء بين الجرح والسكين

-نم أيها المجنون... نريد أن ننام

نريد أن يعتقنا الظلام

-نم أيها اللعين.. نريد أن يعتقنا الظلام [1]

ثـم يظهـر الكـورس متكررا في كثير من مقاطع القصيدة كما في النموذج التالي:

كورس مشترك

ربنا... ربنا... ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

و أننا وجهك في الرجاء

و أمرك في البقاء [2]

---

[1] الحيدري، بلند (1980)، **ديوان بلند الحيدري**، بيروت، دار العودة، ص 657.

[2] الحيدري، المرجع السابق، ص 660.

و كذلك في قوله:

كورس نسائي

باسم الرب ولد... وباسمه استشهد

فكان الإنسان

كورس رجالي

باسم الرب عدلوا وباسمه قتلوا

فكان الإنسان [1]

ومن القصائد التي ظهر فيها توظيف الجوقة قصيدة "إرم ذات العماد" لأدونيس في المقطع الذي عنوانه المدينة، يقول:

(أصوات)

-"للدخان انحنت للدخانْ

-هي عوامل الرياحْ

-وجهها ضفدع ولها إصبعانْ

-لن تمس قرون الربيعْ

-لن تحس بنهر الصباح

-إنها بركة القطيع

وجهها واحد ولها سرتان " [2]

والأصوات هنا هي الجوقة أو الكورس، لكن الشاعر المعاصر فضل استخدام كلمة أصوات حتى يتسنى له بعد ذلك أن يفرد منها صوتا واحدا لا مجموعة كما في

---

(1) المرجع نفسه، 663.

(2) أدونيس، (1996)، **أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، سوريا، منشورات دار المدى، ص247.

الجـــوقة، ومثال ذلك في قصيدة "اغاني مهيار" إذ يظهر في احد مقاطعها (صوت) يقول:

(صوت)

مهيار وجه خانه عاشقوه

مهيار أجراس بلا رنين

مهيار مكتوب على الوجوه

أغنية تزورنا خلسة

في طرق بيضاء منفية،

مهيار ناقوس من التائهين

في هذه الأرض الجليلة [1]

وتظهر هذه الأصوات في قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لترمز إلـــى الـــشعراء الذين يتزلفون إلى السلطة في المقطع الذي يروي فيه الملك عجيب دخـــول الـــشعراء عليه معزين له بوفاة والده الملك، يقول عبد الصبور في المقطع الخامس من القصيدة:

"مات الملك الغازي"...

"مات الملك الصالح"...

صاحت أبواق مدينتنا صيحا ملهوفا

وقف الشعراء أمام الباب ألوفا

تبكي الملكَ الطاهر حتى في الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

وتراوح في نبرات الصوت:

---

[1] أدونيس، المصدر السابق، ص 144.

(صوت حيران)

هناءٌ محا ذاك العزاء المقدما

(صوت فرحان)

فما عبس المحزون حتى تبسما

(صوت ريانْ)

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

(صوت أسيان)

وكان أبوك البدر يلمع في السما

(صوت غضبان)

وأنت كليث الغاب همك همّه

(صوت بالدمعة نديان)

و كان المليك الراحل اليوم قشعما

(صوت بالبهجة ملآن)

وأنت الغمام الماطرُ الخيرَ دائما

(صوت فياض بالأحزان)

وكان أبوك البدر قد فاض أنعما

(صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية)

فحييت من سبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم..

وبورك من نما.. إلخ

(ما أضجر هذي القافية الميمية)

(لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم) [1]

---

[1] عبد الصبور، الديوان، ج1، ص 255-257.

ونرى ان الشاعر قد استعان بهذه الاصوات التي تؤدي ما كانت تؤديه الجوقة للتعبير عن فكرة يصعب عليه التعبير عنها بطريقة مباشرة أو من خلال الجوقة مجتمعة.

أما الشاعر أمل دنقل فقد وظف الجوقة بصورتها النمطية فجعل لها نصا موازيا للنص الذي يرويه بصوت الشاعر وعنونه بكلمة (جوقة)، ويظهر هذا في قصيدته "أيلول " وقصيدة "الحِداد يليق بقطر الندى" وغيرها، ونرى عند الشاعر محمد عفيفي مطر أهمية كبيرة للجوقة إذ يوظف جوقتين (جوقة رجال وجوقة نساء) ويبني جزءا من قصيدته "دم على الأيدي" على تحاور الجوقتين.

التقنيات السينمائية

لم يقف انفتاح القصيدة المعاصرة على الأجناس الأدبية الأخرى عند حدود معينة، بل إنه تجاوز الفنون الأدبية التي أشرنا إلى بعضها، وانفتح على الفنون الأخرى كفن التصوير والطباعة والفنون التشكيلية واقترب كثيرا من الفن السابع (السينما) الذي كان له -على الرغم من عمره القصير-تأثير كبير في كثير من الفنون والآداب.

وشهدت العلاقة بين الأدب والسينما تفاعلا كبيرا وحققت نتائج مميزة، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرا على القصيدة الطويلة بل إنه ظهر في القصيدة القصيرة أيضا، لكن التجارب تفاوتت في نجاحها من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى، ولم تكن التجربة من السهولة بحيث يقوم بها من رامها من الشعراء، ونحاول في الصفحات الآتية أن نقف على أبرز التقنيات السينمائية التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته وعلى نحو خاص تقنية التقطيع الصوري/المونتاج الشعري.

المونتاج الشعري

بعــد الانتشار الواسع والمكانة البارزة التي وصل إليها فن السينما اتخذ بناء القــصيدة العربية المعاصرة في السنوات الأخيرة أسلوباً فنياً يشبه إلى حد كبير ما يــسمى فــي فــنون السينما بــ "المونتاج" وهي تقنية حداثية طغت على العديد من النــصوص الــشعرية المعاصــرة لتمدها بفضاء سينمائي قائم على الفكرة الواحدة والمــشاهد المنفــصلة، التــي تمــتد بين دفتي الديوان الواحد، لتشكل ظاهرة فنية مــتطورة، لم يقتصر امتدادها على الفن الشعري وحده، بل تعداه إلى فنون أخرى، كالتــشكيل والمسرح والرواية الأدبية وسواها، والمونتاج هو" ربط شريحة فلمية – لقطة واحدة– مع أخرى، واللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد والمشاهد ترتبط معــا لتكون مقاطع "[1]، وهذه التقنية المهمة تجعل الشاعر قادرا على قصٍّ ولصق الــصورة والجمل والعبارات الشعرية بطريقةٍ إبداعية تُبعد الرتابة وتسلسل الأفكار الممل عن العمل الشعري.

وتــسهم تقنــيات المونتاج الشعري في النصِّ المعاصر في زيادة قدرته على تحطيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيّد العمل الشعري وتجعله نمطياً، ذلــك أن المونتاج الشعري يمكن أن يطال اللقطة الواحدة ويعيد بناءَها النمطي إلى بــناءٍ مدهشٍ وخلّاق وهكذا يقوم المونتاج ببناء المشاهد والمقاطع الشعرية وتنظيم تسلــسلها الــشعري. كذلك يقدّم لنا المونتاج طريقة فنية متقنة للتخلص من الصور والمشاهد الضعيفة بحذفها وبترها من العمل الشعري، واختصار كثير من الأحداث والصور، كما مكنت الشاعر من الجمع بين مجموعة من الصور المتباعدة التي قد يجــد المتلقــي صعوبة في إيجاد رابط بينها إلا بعد أن يستوعب " هذه اللقطات في

---

[1] جانيتــي، لــوي دي (1981)، **فهــم السينما**، ترجمة:جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ص185.

مجموعها وأن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها" [1] ، ويمكن تمثيل العلاقة التي تُنتج القصيدة المعاصرة عبر تقنيات المونتاج على النحو الآتي:

(لقطة + لقطة) = (مشهد + مشهد) = (مقطع + مقطع) = النص

↕ ↕ ↕

القصيدة القصيرة القصيدة القصيرة/الطويلة القصيدة الطويلة

وهذا يجعلنا ننظر في تقنية المونتاج من خلال تطبيقها على المقاطع الشعرية التي تتكون منها القصيدة الطويلة وبعض المشاهد الخاصة بها، ونعرض عن مونتاج اللقطة الشعرية لاقترابها الشديد من بنية القصيدة القصيرة، وقد أشرنا في جزء سبق من هذه الدراسة إلى أن بعض النقاد رأى أن تعدد المقاطع في القصيدة لا يصنع منها-في بعض الأحيان- قصيدة طويلة متكاملة ما لم يتحقق الترابط والاتساق بين هذه المقاطع على نحو يضمن للقصيدة الوحدة والشمولية.

وكثير من القصائد الطويلة تعتمد على اللوحات أو المقاطع المتتالية في بنائها، بل إن من الشعراء من يعطي لكل مقطع من مقاطعها عنوانا مستقلا، لكن ذلك لا يعني أنها قصائد قصيرة مستقلة إذا ما لجأ الشاعر إلى تقنية المونتاج الشعري لهذه المقاطع، وإذا كان العمل السينمائي يعتمد على التجسيد في ربط اللقطات والمشاهد أكثر من غيره من الأدوات فإن القصيدة الشعرية تعتمد على الدلالات الإيحائية أكثر من سواها في مونتاج المقاطع والمشاهد الشعرية وفقا للترتيب المشهدي أو المقطعي الذي يراه الشاعر أقدر على التعبير كما يريد في القصيدة.

ومن الشعراء الذين أكثروا توظيف المونتاج الشعري في قصائدهم الطويلة أدونيس، ففي قصيدته "أوراق في الريح" التي تمتد لتبلغ تسعة وخمسين مقطعا يعتمد

---

[1] حوم، علي (2000)، **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ص 96

ادونيس على تقنية المونتاج الشعري ليربط المقاطع بعضها ببعض على نحو ينتهي إلــى قصيدة واحدة، وهو في ذلك يعتمد اعتمادا كبيرا على الدلالات الإيحائية التي تجمــع بــين تلك المقاطع وإن كان يصعب في بعض الأحيان الوقوف على الدلالة الحقيقية التي تعدّ رابطا بين بعض المقاطع بسب الانزياح الحاد في بعض الدلالات أو الانحــراف الشديد في العلاقات الإسنادية بين الجمل والعبارات التي تتشكل منها المقاطع.

والقصيدة بصورة عامة تقوم على فكرة الثورة والرفض لسيطرة القيم البالية والفاســدة ودعوة للثورة والتجديد من خلال استنهاض عزيمة التحريض وبيان حالة التــصادم بين فكرين مختلفين في عصر واحد، يقول أدونيس في المقطع الثامن من القصيدة:

نهر العالم ارتوى
من سراديب رجسه
أرضه، منذ كونت
أطفأت شمعة الغد،
قال عنه تجدُدي:
"أنا أجري بعكسه ". [(1)]

تكــشف الدلالــة العامــة لهذا المقطع عن وجود صراع بين ضدين أحدهما الشاعر والآخر هو الواقع الذي يطغى على وطنه، وهذا الصراع يرمز فيه الشاعر إلــى فكــر التغيير والتجديد والآخر –الذي قد يكون الوطن /القيم / التراث – الذي يرمز إلى صوت الجمود والتحجر بما فيهما من قيم سلبية أخرى سيكشف عنها في المقاطــع المتتالــية، وهــنا يلجــأ الشاعر إلى تقنية المونتاج ليربط المقطع السابق بالمقطع الذي يليه، يقول في المقطع التاسع:

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار، المرجع السابق، ص 101.

لكي تقول الحقيقة

غيّر خطاك

لكي تصير حريقة[1]

إن عملـــية المونـــتاج لهذا المقطع استطاعت أن تربطه عبر الدلالة الإيحائية بالمقطــع السابق فاستطاع الشاعر أن يحدث في نفس المتلقي التأثير المطلوب، وأن يـــربط فكرة بأخرى، فهو يستمر في التعبير عن الصراع من أجل التغيير ويضيف إليها صورة جانبية أخرى تتمثل في بيان ثمرة من ثمار هذا التغيير والتجديد تظهر في المقطع العاشر الذي يقول فيه:

كل العالم فيّ جديد

حين أريد[2]

وبإنعـــام النظـــر في هذا المقطع نرى أنه يأتي منسجما ومتناغما مع المقطع الـــذي سبقه ولا يبرز منفصلا عن الصورة العامة التي يعبر الشاعر عنها، ويستمر الـــشاعر في إيراد المقاطع الشعرية المنفصلة التي يحمل كل منها فكرة تقدم إضافة حقيقية للفكرة العامة للقصيدة على نحو لا يشعر معه القارئ بوجود تقطيع أو تفكك بين أجزاء النص، يقول أدونيس في المقطع السابع عشر من القصيدة:

في جانحي دليل

يسير بي للطريق

وفي الطريق رماد

يخبو، ووهج حريق[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص 101.

[2] أدونيس، المرجع السابق، ص 101.

[3] المرجع نفسه، ص 103.

وهــذا المقطــع يرتبط بما سبقه بقوة الإيحاء الذي تحمله الجملة الشعرية، إذ يــرى الشاعر أن في داخله ما يقوده إلى الطريق الحق، وأن هذا الطريق محفوف بالعثرات والصعاب، لكنه مصر على أن يمضي في رحلة البحث عن حياة فضلى، ويحــرض الآخــر علــى ألا يعجز لأن الإرادة تصنع المستحيل، يقول في المقطع الحادي والعشرين:

ناضل حتى يصل الحجرُ

للشمس – لما لا يُنتظر [1]

ثــم يــبدأ برسم صورة أخرى تكمل مشهد الصراع الذي يدور في القصيدة يتمثل في التعبير عن الواقع المرير والسوداوي الذي يطغى على المشهد في وطنه، ولعلــه يقــصد بهذا الوطن الوطن العربي كله، لكنه مشهد قاتم يرتبط بقوة الإيحاء التــي يحملهــا بالمقاطــع التي سبقت على نحو يكشف عن قدرة الشاعر في تقنية المونتاج الشعري، يقول في المقطع التاسع والعشرين:

في بلادي تمشي أمامي حفرة

صنعت من دم وعسف ومكر،

في بلادي تبنى السماء بشعرةْ

وتُهدُّ الأرض بلطمة ظفر [2]

ويلتفت الشاعر إلى مشهد آخر يربطه بالقصيدة يتمثل في الحديث عن الجيل القادم الذي يعول عليه الشاعر أن يغير كل القيم والمبادئ الفاسدة التي تسيطر على الواقع الذي يحياه، يقول في المقطع السابع والثلاثين:

---

[1] المرجع نفسه، ص 104.

[2] أدونيس، المرجع السابق، ص 106.

هذا الجيل الطالع بعدي مثل هدير الأشياء
هذا الجيل وقفت عليه كل غنائي
لم يولد بعد، ولكن ها هو ينبض في أعماق الوطن
ها هو يحرق ثوب العفن
ها هو ينقب سد الأمس
بيد الشمس،
ذاك الجيل الطالع بعدي مثل الماء
مثل هدير الأشياء [1]

ثم يتحول في كثير من مقاطع القصيدة المتبقية إلى الحديث عن دوره، ودور كل شاعر وكل صاحب رؤية في إحداث التجديد والتغيير الفكري، والصمود في وجه التحدي مهما كان قاسيا للوصول إلى تغيير شامل، يقول في المقطع الأخير:

عش ألقا، وابتكر قصيدة، وامض:
زد سعة الأرض. [2]

أما في قصيدة "أرض الموت" لمحمد عفيفي مطر فإن الشاعر يبدو فيها واعيا تماما بتقنية المونتاج الشعري على نحو تظهر فيه القصيدة فلما سينمائيا يمكن تلخيص مقاطعه على النحو الآتي:

تبدأ القصيدة بمشهد لفتاة ريفية تغتسل في نهر القرية وتظهر من حولها صور متتالية لأجواء الريف، وقسط من الإشارات التي تحمل دلالات إيحائية بالخصب والحياة والجمال والأنوثة الطاغية، يقول الشاعر في المقطع الأول (منظر قتل):

---

[1] المرجع نفسه، ص 108.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

1- الفتاة

نزلت واغتسلت -ذات مساء صيفي -في قلب النهر

فانهدلت أشجار الصفصاف

سكبت خضرتها في العينين الواسعتين

وانكسرت أسرار الكرمة في الشفتين

وانعقد عصير الشجر الطيب في النهدين

وحقول القمح تفض سنابلها في الصوت

وزهور اللبخ تحط حريرا في غيطان

الزغب المشمس والأسرار

والطمي الذائب بالألوان السبعة، يثمر في الصيف الجسدي الأسمر

مفتتحا صيف التكوين [1]

أما المقطع الثاني من المشهد فيظهر فيه الفتى، وهو نموذج للفتى الريفي الذي لا تختلف صورته عن صورة الفتاة الواردة في المقطع السابق، واستطاع الشاعر أن يمنتج المقطعين من خلال الأجواء المشتركة، وتقاطع الصور والدلالات الإيحائية، يقول:

2- الفتى

.....

وهبته الساقية الخشبية

روح الأرض

فانسكبت من شفتيه مواويلا أرضية

وانفجرت برقا موسيقيا في المزمار

تخضرّ وتزهر في رئتيه جذور الجوع

---

(1) مطر، الأعمال الشعرية، ص 314.

تتهدل فاكهة الأصوات [1]

ثـم تتطور الأحداث وينقلب السكون والجمال إلى صخب وفوضى، وتتوالى الصور والمشاهد عبر (أصوات) متعددة تظهر في المقطع الثالث الذي يحمل عنوان (العاصفة) علاقة حب بين الفتاة والفتى تنتهي نهاية مأساوية، يقول الشاعر فيه:

3- العاصفة " أصوات":

-:عيناكِ الواسعتان

بهوان انفتحا في غابات الفضة والأقمار

-: موالكَ رمح يزحف في زغب النهدين

ويغمغم في بئر الأسرار

-: طفلتنا تزرع في عينيها شجر النار

-: قريتنا تأكل فاكهة الأحجار

كي ترضعنا رأس المسمار

-:داست أقدام الجبل على أقدام الشمس

فانطرحت تنزف فوق الأسطح والأسوار

-: العالم يفضحنا لو نهرب في المزمار

العالم يقتلنا لو ظللنا في الصهد جدار

والجبل تدلى في الآبار

جذران التحما في الأغوار

فالتمعت تحت سماء الصيف بروق العار [2]

---

[1] المرجع نفسه، ص 315.

[2] مطر، المرجع السابق، ص 316.

وفـــي المقطـــع الـــرابع يعتمد الشاعر على تقنية المونتاج لحذف الزائد من الصور والمشاهد والأحداث على نحو يبقي الترابط بين المقاطع قائما، يقول:

4 – صوت مذبوح
جسد عريان
مقطوع الرأس، وحيد في أقبية الموت
تتغنى تحت أضالعه طعنات الخنجر والأحزان:
" يا قريتنا الواطئة الجدران
مدي قدميك العاريتين وخوضي في
زلق القربان
واغترفي من جسدي الحناء
وانسكبي في أغوار الطعنة بعد الطعنة،
ردي ما يتردد تحت عباءة موتي من أصداء [1]

لكـــن المقطـــع الخامس يظهر لنا أن القتيل كان هو الشاعر الذي قُطع رأسه وهام جسده، يقول الشاعر:

5–رحلة جسد الشاعر القتيل
الجسد السابح في التيار
يرتعش على إيقاع الشمس وينصت للأغوار
طعنات الخنجر يعشب فيها الطمي ويسترها
ظل الأشجار
الجسد السابح يرقص تحت جسور الليل
يتكسر في رئتيه الصدف المعتم

---

(1) المرجع نفسه، ص 317.

و العشب الدوار [1]

استطاع الشاعر من خلال تقنية المونتاج الشعري أن يربط مقاطع متعددة ومشاهد مختلفة مع ارتحالٍ موفق في الأبعاد الزمانية والمكانية دون أن يكون مضطرا إلى الاحتفاظ بالمشاهد أو اللقطات الزائدة عن الحاجة التعبيرية.

ولم تكن جميع التجارب التي وظفت تقنية المونتاج الشعري ناجحة نجاحا فنيا كالذي عرضنا لنماذج له، فقد وقع بين أيدينا مجموعة من القصائد التي أخفقت في توظيف المونتاج الشعري في الربط بين مقاطعها فبدت تلك القصائد مفككة لا رابط بين مقاطعها، وقد أشرنا في بداية هذه الدراسة إلى نموذج من بعض قصائد البياتي، ومنها كذلك "كتاب المدن" لعبد العزيز المقالح، فهذا العمل الشعري الذي جعل منه الشاعر "جداريات غنائية من زمن العشق والسفر " لم يظهر فيه توظيف لتقنية المونتاج فجاءت قصائده المعنونة بأسماء المدن التي قد يكون الشاعر زار بعضها مقطعة ولا رابط بينها بعد أن قدم مقطعا للقارئ في بداية الكتاب يوحي بوجود ما يجمع بين هذه المدن، يقول:

كيف لي بعد موت العراق،

وذبح الشام،

وصمت الكنانة

أن أتذكر،

أن يستحم الكلام

بماء البحيرات في الغرب،

أن تتماهى عطور المساءات

في ليل باريس،

و الزمن العربي المخاتل،

---

[1] المرجع نفسه، ص 319.

منكسرا

يتهجى الطريق إلى المقبرة ؟ [1]

كمـــا أنـــه لم يظهر في الديوان الأساس الذي جاء فيه ترتيب هذه المدن وإن كان قد بدأها بمدينة مكة التي نظنها تقدمت لقدسيتها، ولا نعرف شيئا عن دلالة باقي تلك المدن، ولا نقف على زمان يعين تاريخ زيارة الشاعر لها.

تقنيات التناص

يعـــد مـــصطلح التـــناص من المصطلحات الغربية التي نشأت وتطورت في منتـــصف الأخيـــر للقرن الماضي، وتكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين " في كتابه " شعرية دوستويفسكي"، لكـــنه لـــم يـــستخدم لفظـــة التناص بهذا الصياغة والمدلول، بل استخدم مصطلح "الحـــوارية " للدلالة عليه، حتى جاءت " جوليا كريستيفا " في عام 1966والتقطت مفهوم الحوارية لدى" باختين" وطورته ليصبح بعدها التناص مفهوما دالا على عدم وجـــود نـــص فردي أو ذاتي التشكيل، فكل نص لا بد أن يبنى من عدة نصوص، سابقة أو معاصرة، يكتسبها النص الجديد بوساطة التشرب والامتصاص والتشبع[2]، وتظهـــر فيه تلك النصوص على شكل استعارة أو اجترار، أو أي شكل من أشكال الحـــضور الواعي أو اللاواعي، وساد تصور في بداية الأمر أنه " كل نص يتعايش بطـــريقة مـــا مـــع نصوص، فكل النصوص المكتوبة أو المنطوقة تشير إلى فكرة موجودة في السابق في كل كتابة ثقافية " [3]، وهذا تنظير لفكرة شيوع التناص دون

---

(1) المقالح، عبد العزيز (2007)، **كتاب المدن**، ط1، بيروت، دار الساقي، ص 8-9.

(2) البريكي، فاطمة(2003).**نظرية التناص في النقد العربي القديم**، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، ص11.

(3) أنجينو، مارك.(1987).**فـــي أصول الخطاب النقدي الجديد**، ط1، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد، ص102.

وعـــي، او ان النصوص " تنبثق من نصوص متداخلة اخرى، او من قوالب يقدمها الموروث المتواتر [1].

لقــد وضّــحت " كريستيفا " في أكثر من موضع مفهوم التناص وتحديدا في النـــصوص الشعرية، فقالت: إنها" نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبـــر هـــدم النـــصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا...، علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر "[2] وهكذا لا يوجد نص لا يلامس في طرف منه أطراف نص آخر بطريقة مباشرة أو ضمنا أو عن قصد أو غير قصد" [3].

ويقـــول ناقـــد آخر هو" ليون سومفيل ": " كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحـــويل عـــنه، وبـــدل مفهـــوم التشخيصية يترسخ مفهوم "التناصية "، وتقرأ اللغة الـــشعرية بصورة مزدوجة على الأقل " [4]، وتوالت المصطلحات والتعريفات عند كثير من النقاد أمثال "رولان بارت" في نظرية النص حيث وسع المفهوم وأوجد ما يـــسمى " الـــنص الجامـــع "، ثم تناوله الناقد " جيرار جانيت"، وغيرهما كثير، مع ملاحظة أن التناص بدأ مهتما بالنثر – وهو ما يقابل صناعة الترسل عند القدماء – وتحديـــدا الـــرواية أكثر من الشعر، ابتداء من "باختين"، وفي هذا يقول تودوروف مخالفا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا: " التناص القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الـــرواية – النثـــر–، ثم اتسعت دائرة المصطلح في منتصف الثمانينات من القرن

---

(1) شولز، روبرت(1994).**السيمياء والتأويل**، ترجمة:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص79.

(2) كريـــستيفا، جولـــيا (1991). **علـــم النص**، ترجمة فؤاد الزاهي، ط1، المغرب، دار توبقال، ص79.

(3) البريكي، نظرية التناص، ص 12.

(4) سومفيل، ليون. (1996). التناصية، ترجمة وائل البركات، **علامات**، ج 21، م6، ص233 – 258.

الماضـــي، ليــصبح مذهبا متعلقا باي نص ادبي غير مختص بجنس من الاجناس الأدبية دون غيره "[1].

وقــد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأُثيرت قضية السرقات الشعرية، تعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستبدلوا بها: التضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والعقد، والاجـــتلاب، والانـــتحال، والإغارة،... [2]. ولكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التـــناص مرادفا للسرقات ومنهم طراد الكبيسي، وآخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عـــبد الملك مرتاض، وشكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في الـــنقد العربـــي القديم، إذ يقول: " إن التناص مفهوم جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديـــدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها " [3]، أما صلاح فضل فيقول: " يمـــثل الـــنص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديـــدة مأخوذة من نصوص أخرى " [4]، ونميل إلى أن للتناص جذورا في الأدب العربـــي القـــديم تفهم في بعض المواطن ضمنا دون التصريح بها، وقد حاولنا في بحـــث منفصل أن نتلمس هذه الجذور من خلال النظر في مصطلح بلاغي قديم هو "حل المنظوم ونظم المنثور " وخلصنا فيه إلى أمور عدة أبرزها:

---

(1) تـــودوروف، تـــزفيتان.(1996).**ميخائيل باختين:المبدأ الحواري**، ط2 ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص17.

(2) أورد ابـــن رشـــيق تفـــصيلا واسعا للسرقات الأدبية ولديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه العمدة، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، ج 2، ص 280 وما بعدها.

(3) ماضـــي، شـــكري عزيز(1997)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 172.

(4) فضل، صلاح (1997).**مناهج النقد المعاصر**، ط1، القاهرة، دار الآفاق العربية، ص 154.

"....

إن الأسس التي صدر عنها البلاغيون القدماء في نظرتهم ل " الحل والعقد " هي صورة مطابقة في كثير من أبعادها وجوانبها للأنظار التناصية وفق النظريات الحديـــثة التي اهتمت بهذا الأسلوب، ووجدنا أن هذه الأسس تقاطعت في آليات عدة كالبناء على نصوص سابقة أو معاصرة لها، بدلالات يمكن أن نرى فيها امتصاصا أو تـــشربا أو تـــشبعا، بل إن بعض المسائل الجزئية نجدها ماثلة عند القدماء بشكل صـــارخ كمسألة الحضور الواعي واللاواعي لعملية البناء من نصوص متداخلة أو مـــن قـــوالب يقدمها الموروث المتواتر، وهو ما اعتمدوا عليه في تحديد السرقات الأدبية وتقسيمها.

وقـــد قدم ابن الأثير للدارسين أصولا بلاغية وتعليمية في " الحل والعقد " لا تقـــل أهمية عن تلك التي صدر عنها " باختين " أو "تودوروف" أو من جاء بعدهما فـــي نظريات التناص، إذ نلحظ أن ابن الأثير أهتم بالكتابة النثرية – الحل – أكثر مـــن الـــنظم – العقـــد – وانطلق " باختين " أيضا في توضيحه لمفهوم التناص من النظـــر فـــي أعمـــال نثـــرية – روايات دوستوفسكي – وليس شعرية، ولهذا عدّ "تـــدوروف " أكثر التناصات حدة ما كان في الرواية، وأبدى ابن الأثير فهما عميقا لآلـــيات (الحل والعقد / التناص)، فبين أن هناك أنماطا ثلاثة لحل الشعر، وكان واعـــيا فـــي التفريق بين توظيف اللفظ وأنواع التوظيف اللفظي، وتوظيف المعنى وأنـــواع هـــذا التوظـــيف، وخير دليل على هذا الوعي تلك التقسيمات الدقيقة التي تطالعـــنا في الفصل الذي خصصه لتعليم الكتابة في كتابه " المثل السائر "، وتظهر تفصيلاتها تطبيقيا بشكل أكثر دقة وعمق في تقسيمات كتاب "الوشي المرقوم في حل المنظوم".

لا نكاد نجد شيئا من الأنظار الحديثة في التناص إلا ونرى أشباها ونظائر لها فـــي تعاملنا مع الحل والعقد، ولعل في الرسالة القصيرة التي وضعها عزت العطار حول الحل والعقد نموذجا عاليا في التطبيق العملي لما غدا يسمى التناص – قبل أن

يظهـــر-، ويمكـــن القول إن بعضا من النقاد العرب كعبد الملك مرتاض تسرع في نفـــي الصلة بين التناص والأنظار البلاغية القديمة، وأخطأ بعضهم كطراد الكبيسي عـــندما تابع أوائل القدماء وعدّ هذا الشكل نوعا من السرقات الأدبية التي ذكروها، فجعل التناص رديفا للسرقات الأدبية.

ولقـــد غفـــل كثير من النقاد القدماء الأهمية والفرق الكبير بين (الحل والعقد) ومـــا اعتبـــروه نوعا من أنواع السرقات، كما بان عند الحاتمي، والعسكري، وابن رشـــيق، وغيـــرهم، إلا أننا نلحظ أن قناعتهم بأن هذا العمل باب من أبواب السرقة كان يشوبها تناقض واضطراب، الأمر الذي دفعهم للقول بأنها من " أجلّ السرقات"، وأن فيها جانبا يحتاج إلى براعة، ووعي كبير لا يقدر عليه إلا كبار الشعراء، ولعل هذه النظرة تأتت من المفهوم الخاطئ والسطحي للحل والعقد الذي ساد لديهم ضمنا علـــى اعتبار الحل والعقد: (أخذ قول الآخرين شعرا أو نثرا وحله أو عقده)، وهذا المفهوم السطحي هو الذي يمكن أن نعده سرقة.

ولـــم يُعن القدماء الأوائل في النظر في تنوعات وأشكال هذا الأخذ، ذلك أن الحديث عن الحل والعقد لم يكن غرضا مستقلا لديهم كما نراه عند الثعالبي، أو ابن الأثيـــر، حتى وقف هذا الأخير عليه، وفصل بين (الحل والعقد) كسرقة، وكجنس أدبـــي، فالسرقة " أن يأخذ الناثر بيتا من الشِعر فينثره بلفظه من غير زيادة، وهذا عـــيب فاحش.. وصاحبه مشهور السرقة "، وما سوى ذلك فهو عمل أدبي يتفاوت حـــسنا وقوة من شاعر لآخر وفق امتلاك الشاعر أو الأديب لأدواته، وتمكنه منها، وزاد ابن الأثير على المحدثين الذين عدّوا التناص أسلوبا أدبيا بأن جعل آليته منهجا تعليميا، وصرح في أكثر من موضع أنه يهدف من هذه الآليات إلى تعليم فن الكتابة الذي هو من أشرف الفنون وأعلاها في نظره، فكان الهدف التعليمي سببا في ظهور هـــذا الجـــنس الأدبي، ومع ذلك فإن هذا الجنس الأدبي بقي مغمورا، ولم يكتب له

الـــتطور والاستقلال التام، كما نرى في المقامات، او في الموشحات التي اصبحت أجناسا أدبية مستقلة"[1].

واختلفت أشكال التناص في القصيدة المعاصرة واختلفت مسميات أشكاله [2]، إلا أنه وجد من الشاعر المعاصر اهتماما كبيرا واستطاع به أن يحقق تجربة شعرية ناضـــجة بصورة موفقة، ونماذج التناص في القصيدة الطويلة كثيرة جدا نقف على نمـــوذج لــــه في قصيدة"معلقة جديدة لامرئ قيس جديد" للدكتور محمد احمد العزب الذي أغرق القصيدة بالتناص مع معلقة امرئ القيس، يقول:

...قفا نبك.. /حتى نبل الثرى، / ونرحل..
في ذكريات المكان.. / إلى اللامكانْ
بسقط الضياع على الأرْزِ..، / في الحدّ
بين خيام الخليلِ / وغرناطة الأمس /و القدس،
لم يعفُ رسم الخيانات../ من الزمن المستباح الرديء المدانْ
ترى بعر الجهل / فوق الشفاه، /و تحت الطيالس
حدّا لعزّ الخيال، /و حدا لذل البيانْ.
وقوفا عليّ صحابي بها، / يقولون:/لا تبك فوق الطلول،
و قد عرفوا / أن دمعي / يصير على جسد الأرض
جرحا كبيرا / ويقلق في كل جرح محاذٍ.. / أمان الأمانْ !
....
كدأبكَ.. /من أم صابر / يغفو على رئتيها العذاب

---

[1] رحاحلة، أحمد، حل المنظوم ونظم المنثور:بين البلاغة والتناص، **مجلة دراسات** ملحق المجلد 36، كانون أول 2009، ص 702 وما بعدها، الجامعة الأردنية، عمان –الأردن.

[2] رحاحلـــة، أحمـــد(2008)، توظـــيف المـــوروث الجاهلـــي في الشعر العربي المعاصر، دار البيروني:عمان، ص55، وما بعدها وص 145وما بعدها

و يصحو على مقلتيها حنان الحنانْ
و جارتها أمّ ياسين /تأبى الأمومة للعار أو للهوانْ
إذا قامتا / في الزمن الوراء
تضوع ثأرا نبيلا نبيلا.. صهيل العنانْ
ففاضت دموع القصائد بحرا../ يقفّيه بالغضب الشاطئان
ألا رب يوم../ (بدارة يونيو)
و لاسيما يوم موت اليمام / وعض البنانْ
لبست التخلي قميصا / وعاينت كيف يصير الرجال–النساءَ
و كيف تصير الحدود –الإماءَ
وكيف تصير الرؤوس –الدنانْ
و يوم عقرت التراب الحميم / وراوغت فيه اقتحام الطّعانْ
فظلّ العذارى يدافعن / ورغم انكسار الخصورِ
رغم انكفاء السماء على الأرض / حتى استوى السهم والناهدانْ

....

و يوم دخلت على الوطن (الخِدرَ)، / خدر النقائض
و الغزل المَحْوِ في الضّد / صرت رِطان الرَّطانْ
و مال الغبيط بنا.. / في الشروح – البغايا، / وتهنا معا
في حواشي متون الدّخانْ
و قلت لكل المآسي: / (ومثلك بلوى طرقتُ
فألهيتها عن حضانة غيري) / وناحت على طللي نجمتان

....

و ليل / كموج الهزائم / أرخى عليّ سدولا، سدولا
و راوغتْ الضفتان
فقلت: / ألا أيها الليل أنبئ بصبحٍ / وما الصبح (عفوا) بأمثل منكَ

فأردف قِنا / وناء مهانا مهانْ !

فيا لك من ليل فقدٍ طويلٍ / كأن النجوم / بأمراس حزن

إلى صمٍّ يأس / تشير إلى القدس

والقدس تنحل في (أورشليم)

و يبكي الأذان / ويبكي الأذان / ويبكي الأذانْ

....

و قد أغتدي / والمغول يجوسون في رئتي / بقيد الأوابد

وغد الجنانْ

مِكرٌّ / مفرٍ / يكرُّ / أفرُّ / ويقبلُ / أدبرُ

يلتحم النسر والبط / وقتا.. ركيكا.. ركيكا..

و يقرأ (توراة فتح جديدٍ) / ونقرأ نحن

تواشيح محو كيان الكيان [1]

وغـدا التـناص بأنواعه وصوره المتعددة أمرا مألوفا لدى المتلقي على نحو يجلعنا نطمئن للإيجاز في بيانه.

تقنيات التشكيل البصري والتجريب

ومـع أن هذه التقنيات ظهرت في القصيدة الطويلة، أو أسهمت في أن تطول بعـض القـصائد إلا أنها ظهرت في القصائد القصيرة وشبه الطويلة أكثر منها في الطـويلة، وسنوجز القول في هذه التقنيات أكثر من سواها لاعتقادنا أن كثيرا منها بـرز في القصيدة الطويلة – وغير الطويلة– منساقا بعيدا وراء مهارات التوظيف الفـضائية التـشكيل علـى نحو يخرج القصيدة من إطارها الفني، ولأن كثيرا من تقنـيات التوظيف البصرية والطباعية ارتبطت بالشكل الشعري غير الموزون وهو

[1] العـزب، محمد أحمد (1995)، الأعمال الشعرية الكاملة، فوق سلاسلي أكتبني، ط1، القاهرة، ص241–247.

خـــارج حـــدود الدراســـة، ولان هذه التقنيات لا ترتبط بانماط البناء الفني للقصيدة المعاصـــرة التـــي ذكرنا أبرزها سابقا، لكن بروزها في نماذج القصيدة الطويلة هو الذي دفعنا إلى الإشارة إليها.

وقــد بدأت دراسات كثيرة تولي هذه التقنيات الاهتمام بعد أن أخذت تشيع في النــصوص الشعرية المعاصرة [(1)]، ويرى شربل داغر أن التشكيل البصري " يعني إخــراج القــصيدة علـــى الصفحة، فكل قصيدة هي جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية، حتى إنها محسوسة أحيانا " [(2)] ونجد من يرى أن " التشكيل البصري بنية أساســية مـــن بنى الخطاب الشعري الحديث، ودالا ثريا يوجه فعل المتلقي، استنادا إلـــى أدوات مفهومـــية تهـــتم بدراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتا، بل بوصـــفه صيغا متحولة" [(3)]، لكننا نرى أنها لن ترقى لتصبح نمط بناء يُعول عليها في مستقبل القصيدة المعاصرة.

وممـــا جاء في وصف بعض هذه التقنيات في بعض دواوين الشعر المعاصر أنهـــا قـــد "تـــتكون مـــن صفحات بيضاء، وأخرى سوداء، وقد كُتب على البيضاء بحـــروف ســـوداء، وكتب على السوداء بحروف بيضاء، وكانت بعض الصفحات بالحرف النسخي الطباعي المألوف، وكتبت صفحات أخرى بالخط الكوفي، في حين كتـــبت صـــفحات بخط اليد، كما أن توزيع الكلام على متن الصفحات كان غريبا، فحينا كانت السطور غير مكتملة، وحينا كانت مكتملة، كما كان بعضها يبدأ أفقيا في بدايـــة الـــصفحة مـــن اليمين، وبعضها يتوسط الصفحة، وبعضها يكون في يسار

---

(1) مـــن الذين أظهروا اهتماما بهذه التقنيات: فهد عكام، ونجيب العوفي، ومحمد الماكري، ورضا بن حميد، وعلي حوم، وسامح الرواشدة وغيرهم

(2) داغر، المرجع السابق، ص 15.

(3) حمـــيد، رضـــا، الخطـــاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، **مجلة فصول**، القاهرة، مج15، (ع2)، صيف 1996، ص 99.

الـصفحة، وصـــفحات يوزع الكلام فيها على عمودين اثنين، ويضاف إلى ذلك ان الكـــلام في الديوان يتداخل مع الرسومات، وثمة صفحات كاملة بيضاء ليس عليها حتـــى أرقـــام، وتقابلها في موقع آخر صفحات سوداء، وثمة أيضا عنوان لا يوجد تحـــته نص، وهنالك متون وهوامش سفلية، وحواش إلى جانب المتون، وكثير من الكلمـــات المقطعـــة حـــروفا، والحروف المقطعة غير المجزوءة من كلمات، وثمة قـــصائد عناويـــنها أرقام، ونص إنجليزي داخل النص العربي، وأسهم لبيان اتجاه القـــراءة، وأسهم أخرى لتبين أن كلمة ما تتكرر في بداية عدة أسطر، وكلمات في مستطيل، وأخرى وُضعت بين خطوط مستقيمة عشوائية الاتجاهات تحوطها كسوار بيضاوي، وتشكيل رسومات بالكلمات "[1].

والمقتبس السابق يظهر أنماطا عديدة لتقنية التشكيل البصري والطباعي التي يمكـــن أن تظهر في القصيدة الطويلة، ومن نماذج تلك التقنيات في القصيدة الطويلة ما نجده في قصيدة منصف المزغني "اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة "التي تشكل ديوانا مستقلا إذ نجد لديه الملامح الآتية، يقول:

....

أعيريني أصبعا يا غزالة

فإني أريد الحساب

(ثم يدرج بعدها ستة أسطر يحتوي كل سطر منها على خمسة دوائر صغيرة باســـتثناء الـــسطر الخامس إذ لا نجد فيه سوى دائرة صغيرة واحدة، وهذه الدوائر تتباعد فيما بينها على نحو غير منتظم نحاول توضيحها بالشكل الآتي كما ورد في الديوان:)

---

[1] النجار، مصلح (2005)**السراب والنبع:رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين** بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص99-100.

o   o o   o o

o   o   o   o   o

o   oooo

o   o   o   o   o

o

o o o o   o

ثم يقول بعد هذه الرسومات محاولا ربط قوله بأعداد الدوائر وأشكالها في كل سطر.

خمسةٌ

وأُضيفُ

خمسةً

و أزيدُ

خمسة

و أضم

خمسة

وأزيد

واحدا

وأزيد

خمسة وخمسين... غاب فيه

محمد......... مات[1]

---

[1] المزغني، منصف (1986)، اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة، ط2، عمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ص 45-46.

والحــق ان الذي مات هو إحساسنا بجمال النص، وإمكانية التواصل معه، ثم نــراه يوظــف الرسومات في قصيدته الطويلة، فيرسم كفا فيها خمسة أصابع، جاء شكل الأصابع فيها على النحو الآتي:

الإبهــام: صــورة حقيقية للإبهام، وكتب أمامها مقطع من أغنية شعبية (قتّال القملة يذبح بالجملة)

الـسبابة:صــورة لفوهة بندقية، وكتب أمامها تكملة للأغنية (لحّاس القصعة مربى عَ الطمعة)

الوسطى: صورة هراوة برأسها دبابيس وكتب (طويل بلا غلة يهرب مِ الفلة)

الخنصر: صورة رأس سكين، وكتب (حبٌّ التبرونة سرق الزيتونة)

البنصر: صورة رصاصة، وكتب (صُغيِّر صغرونة وجهِ الكميونة) [1]

إن مثل هذه التقنيات والرسوم والأشكال قد تفشل في أحيان كثيرة في تحقيق الناحــية الشعرية الواجب توافرها عادة في النص الشعري، وتبقى هذه التقنيات في كثير منها نوعا من التجريب الذي حاوله كثير من الشعراء والأدباء العرب.

أمــا ســميح القاسم فإنه يبتكر أسلوبا خاصا لصياغة قصيدته الطويلة " برق الأبجدية..رعد السكون " فهو يبنى القصيدة من مقاطع يطابق عددها عدد الحروف الهجائــية، وكل مقطع يبدأ بالحرف الأبجدي الذي جعله عنوانا للمقطع بدءا بحرف الألف وانتهاء بحرف الياء، يقول مثلا في بعض المقاطع:

–ج–

جادك الغيث.. لا جادك الغيث..يا زمن الرغبة المعتمة

بتفاصيله المبهمة

جادك الغيث.. ها هي ذي قبلة الصاعقة

تشعل الشهوة المفعمة

---

(1) المصدر نفسه، ص 50..

-ح-

حسبي الله ! كل الفصول

غادرت طقس رزنامتي

و الحقول

لم تجد في سنابلها قامتي

حسبي الله لمن مرضت بانتظاري

وما أقول ؟

-خ-

خيبة.. خيبة.. يرحل الماء.. تخوي الصهاريج

ما من نثيث يضيء سبيل الجذور القديمة

في ما تبقى لها من تراب قديم وسقف الصفيح السماء الوحيدة

خيبة.. خيبة يتهاوى رخام القصيدة

وكلام الجريدة

في شقوق الجفاف الجديدة

خيبة خيبة..[1]

أمـا فـي قصيدته الطويلة "مراثي سميح القاسم " فإنه يعنون مقاطع القصيدة بحروف هجائية على النحو الآتي:

المقطـع الأول: ﴿ب﴾، والمقطع الثاني: ﴿ ل﴾، والمقطع الثالث:﴿ ا﴾ والمقطع الرابع: ﴿ د﴾، والمقطع الخامس ﴿ ي﴾ لتشكل مجتمعة كلمة ﴿بلادي﴾، وباقي المقاطع تحمل عناوين ورموزا مختلفة[2].

---

(1) القاسم، سميح (2005)، **ملك أتلانتس**، ط1، الدار العربية للعلوم، ص 79-80.

(2) القاسم، سميح (1992)، **أعمال سميح القاسم الكاملة**، ط1، ج 4، دار الجيل ودار الهدى، ص83-110.

الفصل الرابع

الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة

الفصل الرابع

الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة

الخطاب/استهلال

حظي موضوع الخطاب (Discours) وتحليله وأدواته وإستراتيجياته باهتمام كبير في الدراسة النقدية الحديثة حتى أصبح في نظر كثير من الدارسين اتجاها نقديا مستقلا لا يقل شأنا عن الدراسات البنيوية أو التفكيكية أو السيميائية أو غيرها، وهذا ما أوجد كما هائلا من المصطلحات والمفاهيم والتعريفات والنظريات التي تداخلت وتشابكت إلى حدّ كبير، نرى أن تفصيلها وبيان جزئياتها مطلب يختلف كثيرا عن غاية الدراسة، وسنكتفي بالإشارة إلى أبرز النقاط التي تسهم في بيان الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة من خلال تبسيط المفاهيم وإيجازها.

يعد مصطلح الخطاب على مستوى الموروث من المصطلحات التي أخذت حظا من النظر، إذ نجد بداية أن هذا المصطلح ورد في القرآن الكريم اثنتي عشرة مرة بدلالات مختلفة وبرؤية تفسيرية متعددة حسب ما ورد في كتب التفسير المتعددة، أما في السنّة والحديث فإنها أكثر بكثير، وجاء في لسان العرب: " الخِطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا. وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن، قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب، لا يجوز إلاّ على وجه واحد، وهو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيُوضع موضع المصْدر "[1]، أما في العصر الحديث فإن الخطاب بمفهومه الحداثي وافد غربي ارتبط بالدراسات البنيوية وما بعدها وهي كلها مما تأثر به العرب وتابعوا الغرب فيه.

لقد أسهمت الدراسات اللغوية التي قدمها (دو سوسير) –ومنها ثنائية اللغة والكلام– في صياغة وجه من وجوه مفهوم الخطاب المعاصر، إلا أن النموذج

---

[1] ابن منظور، مصدر سابق، مادة (خ ط ب)، ج1، ص 360.

القاسي الذي فرضته البنيوية على مختلف الحقول العلمية والادبية، الرافض لكل ما هـو خـارج البنـية المغلقة على ذاتها، والرافض للاعتبارات النفسية والاجتماعية وأحـوال المتخاطبين، كان الحافز الأكبر في إعادة النظر في كثير من القضايا التي رفضتها البنيوية، وهو ما أسهم في ظهور (علم الدلالة)، إذ إن النقاد قد وقفوا على أهمية المعنى عند استخدام اللغة، وهو ما نجد له أصولا في كتابات بعض البلاغيين العـرب القـدماء[1]، وهـذا مـا جعل كثيرا من اللسانيين قبل الثمانينيات يميلون إلى"الاقتصار على معالجة المعاني المعجمية للمفردات دون أن يتطرقوا تطرقا كافيا للعناصر القواعدية وبنى الجمل "[2].

والـباحث في الخطاب ومكوناته وخصائصه وإستراتيجياته وتحليله وغيرها مـن القـضايا التي تتصل به يهوله ذلك التداخل والتشعب في الأسس النظرية التي تتـصل بـه، فـنجد على سبيل المثال تداخلا بين مفهوم كل من النص والخطاب والكـلام والرسـالة، فنجد "الخطاب يصبح مرادفا للنص عند "يلمسليف " ومرادفا للـسان عند "جيلام جلوم "[3]، ويذهب "ريكور" إلى أن الخطاب: هو التحقق الفعلي للـسان، في حين تجعل "سارة ميلز" الخطاب مقابلا للنص، بمعنى أن الخطاب هو التـصور المجـرد، والنص هو التحقق الفعلي لهذا التصور المجرد، وبذلك يصبح الخطاب أعم وأشمل من النص، وهذا الرأي نجده عند عدد من النقاد العرب أبرزهم محمـد مفـتاح الـذي يقـول: إن الخطاب " وحدات لغوية طبيعية منضدة ومتسقة ومنسجمة "[4]، ويذهب سعيد يقطين إلى جعل النص أعم وأشمل من الخطاب بفعل

---

[1] للمزيد، انظر:الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص43 وما بعدها.

[2] يونس علي، محمد (2004)، **مدخل إلى اللسانيات**، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص 17.

[3] عياشـي، مـنذر (1990)، **مقـالات في الأسلوبية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص182.

[4] مفتاح، محمد (1996)، **التشابه والاختلاف**، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 35

ارتباطه بالجانب النحوي، في حين ان النص يرتبط بالجانب الدلالي، إلا ان ذلك لم يسلم من الجدل بعد أن تعددت الآراء حول علم الدلالة ومن ثم بروز علم التخاطب (Pragmatics) [1] ثمـــرة مـــن ثمـــار هـــذا التعدد ولعل الفرق الأظهر بين الدلالة والتخاطب هو " أن الأول يدرس المعنى، والثاني يدرس الاستعمال " [2].

يقول هاريس " إن الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميـــزة ومترابطة في امتداد طولي سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة، ومشتمل علـــى أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته.. أو أجزاء كبيـــرة مـــنه" [3] وذهب "ميشيل فوكو" إلى محاولة الربط بين الاتجاهين من خلال اعتـــبار التـــرابط المعـــنوي هو الشرط الأول والمهم لتشكيل نسق خطابي منسق ومنـــسجم لأنـــه مـــرادف للـــسلطة والـــرغبة في السيطرة –السيطرة على العقول والقلـــوب– ورأت ماكدونـــيل أن الخطـــاب " نسق من الجمل لا بدّ أن يترابط لكي يـــصنع خطابـــا" [4]، وهو ما دفع "بنفنست" إلى القول بأن الخطابِ هو قول يفترض مـــتكلما ومـــستمعا ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير في المستمع على نحو ما، في حـــين رأى ياكبـــسون أن الخطـــاب الأدبـــي نظام من العلاقات يحدده نسق دلالي وتعبيري، وذهب كثير من اللسانيين الوظيفيين إلى أن المخاطِب هو الذي يقرر أيا مـــن المعلومات ينبغي أن يعدّ من المسلمات وأيها ينبغي أن يعدّ جديدا"فالذي يحدد

---

[1] لهذا المصطلح عدة ترجمات أبرزها: التداولية، والذرائعية، وعلم الاستعمال.

[2] يونس علي، المصدر السابق، ص 19.

[3] ديـــان، ماكدونـــيل(2001)، **مقدمـــة في نظريات الخطاب**، ط 1، ترجمة:عز الدين إسماعيل، القاهرة:المكتبة الأكاديمية، ص30.

[4] ماكدونيل، المرجع السابق، ص30.

وضع المعلومة ليس بنية الخطاب بل المتكلم"[1] وهذا لا يكون إلا مع اجتماع عناصر أخرى من أبرزها: السياق، والاستخدام في الفهم، وتفسير مقاصد المتكلمين.

ونميل هنا لعدّ الخطاب رسالة لغوية يبثها الباث إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها أو كما يقول محمد خطابي: " إن الخطاب – الرسالة– القابل للفهم والتأويل وبناء المعنى هو الخطاب القابل بأن يوضع في سياقه "[2]، والرسالة هي التي تحقق التواصل " ويمكن أن تكون لسانية أو سيميائية على أن جميع أنظمة التواصل غير اللسانية تُؤوّل عن طريق اللغة وهو ما يجعلها أنظمة لسانية "[3] و لذا نرى أنه لا بد أن نعدّ " النص الأدبي نتاجا لعملية الإنتاج وأساسا لأفعال وعمليات تلقٍ واستعمال داخل نظام التواصل الفعال، وهذا ما يحتم علينا الأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد الدلالية والتداولية المكونة للنص الذي يتجسد من خلال الخطاب كفعل تواصلي، حيث يتم الربط وفق هذه العلاقة بين النص وسياقه التداولي "[4].

المضمون الفكري للخطاب الشعري

أشرنا سابقا إلى تعدد الاتجاهات والتقسيمات التي ارتبطت بالخطاب بناء على الاتجاه النقدي الذي يتصدى لهذا الغرض، وكان من جملة ما وقفنا عليه الحديث عن أنواع الخطاب التي ظهر لنا منها: الخطاب العلمي، والخطاب الأدبي،

---

[1] براون، ج (1997)، **تحليل الخطاب**، ترجمة:محمد الزليطني ومنير التريكي، الرياض، جامعة الملك سعود، ص 225.

[2] خطابي، محمد(2006)، **لسانيات النص:مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص297.

[3] أوكان، عمر (2001)، **اللغة والخطاب**، بيروت، دار أفريقيا الشرق، ص 49.

[4] شوشان، علي آيت (2000)، **السياق والنص الشعري–من البنية إلى القراءة**، ط1، دار الثقافة، ص 78.

والخطـــاب الدينـــي،...، وهـــذه بـــدورها وجدنا لها تقسيمات اخرى، ووقفنا على إســـتراتيجيات تحليل الخطاب التي كان من أشهرها:التحليل النفسي، والاجتماعي، والبنـــيوي،...، ونحاول ها هنا أن نتجاوز كثيرا من تلك التفاصيل لنقف على أبرز ما يتصل بالخطاب الشعري بوصفه المحور الأساسي لهذا الفصل من الدراسة.

إن الحـــديث عن الخطاب الشعري يرتبط بصورة وثيقة باللغة لأننا نعتقد بما قـــال ريفاتير من أن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات [(1)]، وأن اللغة فـــي الخطـــاب الشعري هي غاية في حدّ ذاتها [(2)].و سلطة اللغة وعلاقاتها بطرفي الخطـــاب هـــي التي تصنع في النهاية خطابا متكاملا وهذه السلطة "سلطة تصورية تمارس تأثيرها على متكلمي اللغة، وتدفع الأفراد إلى تبين نظم ترميز معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير " [(3)]، ويبقى للخطاب الشعري العربي المعاصر شيء من الخـــصوصية تجعل من الصعب دراسته بمعزل عن سياقه الخارجي فهو " لم ينشأ مـــن العدم، بل نشأ بارتباط وثيق بموروث شعري وتاريخي وفكري فاعل ومؤثر، كمـــا أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي بكل تبايـــناته المعقـــدة، واستلهم الكثير من إنجازات وتجارب حركة الحداثة في الشعر العربي والعالمي وفي بقية الفنون والآداب " [(4)].

[(1)] مفـــتاح، محمد (1992).**تحليل الخطاب الشعري**، ط3، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ص40.

[(2)] سرايعة، ياسين، إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجـــازي، **مجلـــة العلوم الإنسانية**، جامعة الجزائر، (ع 42)، السنة السابعة، صيف 2009. ص4.

[(3)] إبـــراهيم، عـــبدالله والغانمـــي، سعيد وعلي، عواد (1996)، **معرفة الآخر:مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 23.

[(4)] ثامر، فاضل (1987)، **مدارات نقدية:في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، بغداد/دار الشؤون الثقافية العامة، ص227.

والشاعر المبدع هو الذي يستطيع ان يستثمر الطاقات اللغوية لنصه في دفع المتلقين إلى تبني أفكار أو قبولها أو الاعتراض أو الرفض أو غيرها من المقصديات التي يحملها النص وهذا "بمثابة انتقال من مركزية مفهوم اللغة إلى مركزية مفهوم الخطاب، وإذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التي تنطوي على ذوات فإن التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفظ مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار "[1]، ومن هذا المنطلق نرى كما يرى بعض النقاد العرب أن الخطاب الشعري العربي المعاصر " خطاب مفتوح وموجه نحو الآخر، وهو مأهول برؤى وهموم إنسانية فردية واجتماعية حقيقية "[2] وهذا يقودنا إلى الإشارة إلى بعض أبرز مكونات الخطاب الشعري المعاصر للإفادة منها عند الوقوف على أنماط الخطاب في القصيدة الطويلة المعاصرة.

الخطاب الشعري..خطاب فكري

يمكن القول إن الخطاب الشعري المعاصر هو خطاب فكري، وكثير من المحاور والأبعاد التي يمكن أن تندرج تحت الخطاب الشعري المعاصر هي بصورة أو بأخرى امتداد لخطاب يحمل فكرا ما، ونقدر أن هذه الأبعاد والمحاور يمكن للخطاب الشعري المعاصر أن ينتظمها جلّها في خطاب **فكر توجيهي يتسم بالوعظ المباشر، أو خطاب فكر نقدي، أو خطاب فكر ثوري، أو خطاب فكر تأملي فلسفي.**

بدأ الخطاب الفكري يتموضع في القصيدة المعاصرة – الطويلة على الأخص– متزامنا مع التحولات الجوهرية التي أصابت تشكيل القصيدة ورؤاها، بدءا من التحول عن الغنائية التقليدية وسيطرة الأنا وعواطفها المكثفة على القصيدة

---

[1] كيرزويل، أديث(1985)، **عصر البنيوية:من لفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة:جابر عصفور، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 169 وما بعدها.

[2] ثامر، المرجع السابق، ص228.

وصولا إلى الحداثة الشعرية وما بعدها، لكن هذا الخطاب احتاج إلى مرحلة مخاض عسير ليصل إلى موقعه المؤثر والفعال في الرؤية الشعرية المعاصرة، وتأثر بمؤثرات عديدة رافقت الواقع الشعري العربي المعاصر.

إن الشاعر المعاصر – في سعيه إلى صوغ خطاب فكري متكامل – مرّ بتجارب عديدة وشهد أحداثا فاعلة قبل أن ينتهي لغايته، فقد تأثر بالواقع الذي كان زاخرا بالمتناقضات الحضارية، ومتخما بالهزائم السياسية، والجراح الاجتماعية، وأجواء القمع والاضطهاد والتعسف الذي مارستها كثير من الأنظمة العربية ضدّ أبنائها، وتزامنت هذه الأحوال مع انفتاح مطلق وغير واع –في كثير من جوانبه – على التجربة الغربية " ودون حرص كبير على الموروث الشعري والتاريخي، لأنه –الشاعر العربي– كان منبهرا حد الدهشة والاستلاب بنزعات التجريب والحداثة الغربية لدرجة أنه لم يكن قادرا وخاصة في السنوات الأولى المبكرة من الموازنة بين متطلبات الحداثة من جهة ومتطلبات الأصالة والموروث والموقف الفكري الواضح من جهة ثانية "[1] ولعل هذا ما أفرز بعض الخطابات الفكرية التي لا تخلو من ملامح التطرف والشذوذ والغرابة عن الوسط الذي نشأت فيه.

ومن العوامل الأخرى التي أسهمت في بلورة الخطاب الشعري الفكري تصارع كثير من التيارات والاتجاهات الأيديولوجية في الساحة الفكرية، وتباين الأصوات والروافد والمؤثرات النقدية التي متحت منها التجربة الشعرية الحديثة، وعلى الرغم من القسوة والحدة التي اتسمت بها تلك التجاذبات في بعض الأحيان إلا أن ذلك كله جاء لصالح الخطاب الشعري الفكري بصورة عامة، فصقل ما شابه من نتوءات خارجية، وصفّى ما حوى من شوائب داخلية، ولعل من أبرز النماذج الدالة على ذلك تلك الأطروحات التي قدّمها شعراء مجلة (شعر) ونقادها، وردود الأفعال التي قابلت تلك الأطروحات.

---

[1] ثامر، المرجع السابق، ص191.

ولا يفهم مما سبق ان الخطاب الشعري الفكري قد وصل إلى حالة مثالية من الانـسجام والـتوافق، لكنه أصبح أكثر منطقا وعقلانية وتنظيما، وأكثر استنادا إلى الوعـي والإنـصاف واقترابا من الرؤية المتكاملة المتوازنة، وأكثر تلبية للحاجات الفكرية المختلفة والتوجهات المتباينة.

ومـع أن الأبعـاد التي انتظمها الخطاب الفكري متعددة – وأنواع الخطاب الآتـية يمكـن أن تعدّ أبرزها – إلا أننا نفضل الاقتصاد في تشعيب الرؤى الفكرية خـشية الانزلاق في مأزق التعميم في الأحكام التي يمكن أن نقف عليها من جهة، ولإمكانـية فصل خطابات شعرية أخرى تحمل تقاطعات عديدة مع الخطاب الفكري لكـنها قـادرة علـى الاستقلال بخطاب خاص بها من جهة أخرى، وهذا مسوغنا للوقـوف على أبرز الأبعاد الفكرية التي حملها الخطاب الشعري المعاصر دون أن نفـصل فـيها القول ونعني هنا الخطاب الأيديولوجي، والخطاب العقائدي(الديني)، ونقف في ما يأتي وقفة موجزة على أبرز ملامح تلك الخطابات

البعد الأيديولوجي في الخطاب الفكري

تأثر الخطاب الشعري المعاصر–الفكري– بالمؤثرات الأيديولوجية التي تأثر بهـا الواقـع الـسياسي والاجتماعـي العربي بصورة عامة، وجلّ هذه الاتجاهات والأنظمة يندرج تحت مظلة التأثير الغربي العام في كل ما هو عربي –نسبيا– ومن ذلك ظهور الفكر الماركسي والاتجاه الاشتراكي بما فيه من واقعية والتزام، إضافة إلـى الفلسفة الوجودية، ثم الممارسات البرجوازية المنطلقة من فكر رأسمالي مقنّع، فكثـرت المصطلحات والتراكيب الدالة على الالتزام وأبرزها (أنا الجماعة) والعدل والحـق والمـساواة، وكذلك مصطلحات ارتبطت بالفلسفة الوجودية كالشك واليأس والنفـي، والـضياع والحزن وغيرها، لكننا نتجاوز التفصيل في هذه الخطابات أو الاستـشهاد لها بنماذج شعرية لأسباب نقدر أنها جوهرية يمكن أن نوجزها في ما يأتي:

- انـــتهاء كثيـــر من هذه الخطابات الفكرية بفعل انتهاء الأيديولوجيات التي انبثقت في الأصل عنها، أو تغير كثير من الآراء والفلسفات التي نشرتها، وانقـــلاب أصـــحابها عليها، وهذا كله مرتبط بالتغيرات السياسية والحزبية العالمـــية التـــي أفـــرزت اتجاهـــات أيديولوجـــية جديدة وغير مستقرة، " والانقلابـــات الداخلـــية الكثيـــرة والمتوالـــية، واختلاف الأنظمة السياسية والاقتـــصادية، وتـــصارعها المريـــر في الوطن العربي، وتأثر الفرد بهذا الـــصراع الطـــويل المـــستمر، وتـــرقبه لنهايتها التي لا تأتي، ثم التراجع التاريخـــي للعـــرب في الربع الثالث من القرن العشرين "[1]، ولهذا كان الخطـــاب الأيديولوجي في الشعر العربي المعاصر بصورة عامة (خطابا مؤقتا).
- انعـــدام الانسجام والتوافق بين هذه الخطابات الفكرية والواقع العربي الذي يحمـــل خـــصوصية بيئـــية تخـــتلف اخـــتلافا جوهريا في كثير من القيم والاتجاهات التي نادت بها تلك الأيديولوجيات.
- إن كثيـــرا من تلك الانتماءات الفكرية والأيديولوجية لم تكن سوى مظاهر وقـــشور خارجية هشة غير نابعة من اعتقاد راسخ أو إيمان عميق بها، أو بتأثيـــرات آنية يثيرها موقف أو حدث تبدأ به وتنتهي بزواله، أو لحالة من عـــدم الوعـــي التام بحقيقة المنهج الأيديولوجي الذي ينتسب الشاعر إليه، وكذلك تغيير كثير من الشعراء لمواقفهم وثوابتهم بقناعة أو بغير قناعة.

البعد الديني في الخطاب الفكري

لم ينفصل الدين أو المعتقدات المقدسة لدى الشعوب عن الحياة أو الفكر الذي يظهـــر في كل عصر من العصور، ولذا ارتبط الفكر الديني في الخطاب الشعري

---

(1) الـــساعي، أحمـــد بسام (2006)، **حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية**، دمشق، دار الفكر، ص454.

المعاصر بالبعد الايديولوجي اكثر من غيره من الابعاد الفكرية الاخرى، فكثير من الـشعراء الذين اتخذوا اتجاها ماركسيا على سبيل المثال اصطدموا بشدة مع الفكر الدينـي الملتزم لتعارض مفهوم الالتزام الديني مع مفهوم الالتزام الماركسي، ودار جدل كبير حول العلاقة التي تربط بين الدين والأدب ولا مكان لبسطها هنا، بل إننا نقدر أن الخطاب الديني في الشعر العربي المعاصر جدير بأن يفرد بدراسة مستقلة تقف على محاور قيمة تتصل به أبرزها: العوامل المؤثرة في نشأة الخطاب الديني فـي الشعر العربي المعاصر، وأبرز المرجعيات التي اتكأ عليها ذلك الخطاب، ثم أنماطه وتشكيلاته البنائية.

ونـشير إلى محور أساسي ارتبط بالخطاب الفكري ذي البعد الديني هو تلك المـرجعيات التي شكلت رافدا للخطاب الديني، فقد انصرف الشعراء المعاصرون إلـى توظـيف الموروث الديني بطاقاته كافة في قصائدهم الشعرية فظهر توظيف المعتقدات الإسلامية، والنصرانية والتوراتية والوثنية وغيرها، لكن الخطاب الفكري ذي الطابـع الدينـي شاع فيه توظيف بعض الرموز بوصفها رموزا فكرية إنسانية الـرؤية، وإن كـان بعـضها فـي الحقيقة التاريخية يعدّ رمزا للتمرد والانحراف والخروج عن جادة الحق والإجماع، ومن أشهر الرموز التي وظفها الشاعر العربي المعاصـر بالوصـف الذي مضى: الحلاج، والنفري، والخيام، والمعري، وبعض شخـصيات الخوارج، والشيعة، والمسيح، والخضر، إلى جانب مجموعة من رموز الأساطير والمعتقدات الوثنية لمختلف الحضارات.

ونحـاول في الآتي أن نقف وقفة واعية – ما استطعنا إلى ذلك سبيلا– لبيان الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة من خلال النماذج الدالة، والتحولات الهامة التي مرّ بها هذا الخطاب.

الخطاب التوجيهي/الوعظي

علـــى الـــرغم مـــن التطور الذي أحرزته القصيدة الطويلة المعاصرة على مـــستوى التـــشكيل والـــرؤية إلا أن هذا لم يمنع من أن يظهر في بعض التجارب الـــشعرية وبفعل ظروف معينة – سنشير إلى أبرزها لاحقا– مستويات متفاوتة من المباشـــرة والتقريـــرية فـــي الخطابات الشعرية، برز كثير منها في ذلك الخطاب الـــشعري التوجيهـــي الذي يميل إلى الوعظ المباشر، ويحفل بالوقوف على مواطن العبرة، وإن كنا نقدر القيمة التي يحويها الخطاب الفكري الوعظي أو التوجيهي، إلا أن الـــتطور الـــذي أصـــاب مختلف جوانب الحياة، والنضج الفكري والفني الذي نفتـــرض تحققـــه لدى الشاعر والمتلقي يجعلنا نعدّ هذا الخطاب مرحلة من مراحل تحولات الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة.

ومـــن نماذج القصائد الطويلة التي برز فيها مثل هذا الخطاب قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبشليم"، وهذه القصيدة التي امتدت لتشكل ديوانا كاملا على الرغم مـــن توظيف الرموز التراثية فيها (كدبشليم /وبيدبا/وبعض شخصيات كليلة ودمنة) إلا أن هـــذا التوظـــيف جـــاء أحيانا سطحيا ومباشرا، هادفا إلى إبراز بعض القيم، والتوجـــيهات العامة والوعظيات التي يمكن أن ترد على لسان أي شخصية –تراثية أو غيـــر تراثية–، ومن ذلك ما نجده في المقطع الذي يعبر فيه الشاعر عن أهمية عدم الاغترار بالمال أو الجاه الذي لا يحقق لصاحبه السعادة في كثير من الأحيان، يقول:

-أخائف أنت ؟

... وهب دبشليم مغضبا

وقال بيديا:

-تنام يا مولاي مهموما، وتصحو متعبا

واعجبا

تلبس تاجا من ذهب

وجبة من الحرير والقصب

وحولك الحراس بالآلاف

ثم تخاف

أهذه خاتمة المطاف ؟ [1]

وعلى الرغم من وجود الحوار وأفعال السرد وغيرها من التقنيات المعاصرة إلا أن الخطـــاب بقـــي عاما يحمل طابع التوجيه والإرشاد، وهو ما نجده على نحو أكثر مباشرة في المقطع الذي يقول فيه:

تقول لي يا دبشليمُ

وابتسامة الغضب

تنصب ما بيني وما بينك

جسرا من لهب

-أطبق فمك

حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك

طويلا وفمك

يا دبشليم الحق صوت الله

وكلمة الحق هي الحياة

فلا تضق ذرعا

إذا تحركت بها الشفاه [2]

ونلاحـــظ أن الغـــرض التوجيهـــي الوعظـــي يظهر جليا في كثير من جمله الـــشعرية كقـــوله: (الحـــق صوت الله / كلمة الحق هي الحياة)، وإن كنّا نشك في

---

[1] الفيتوري، المصدر السابق، ج1، سقوط دبشليم، (داخل السرير الملكي)، ص 382.

[2] الفيتوري، المصدر السابق، (حوار) ص 384.

شـعرية هـذه الجمل فإن شكنا يصبح يقينا في مقطع اخر من القصيدة يكاد يخرج بالـنص عـن السمات الشعرية ليصير به إلى لغة عادية مباشرة، وعبارات محكية مغرقة في التقريرية يمكن إسنادها إلى خطبة لا إلى قصيدة، يقول:

اعلم أن الموت حق، والحياة باطلةْ

و المرء لا يعيش مهما عاش إلا ليموت

وكل صرخة مصب نهرها السكوت

وأروع النجوم هاتيك التي

تضيء درب القافلة

حين يغطي العشب ذكرياتنا

وتشهق المأساة في البيوت [1]

فلـولا بعض الجمل الختامية في هذا المقطع لما أمكن لنا أن نعد هذا الكلام شـعرا بالمعنـى الدقيق للشعر، ولا يكتفي الشاعر ببث هذه الحكم والمواعظ على لسانه أو على لسان بيدبا ودبشليم، بل إنه يوظف الحوار على ألسنة الحيوان والطير -كمـا فـي كليلة ودمنة- لكن دون أن يتجاوز هذا الخطاب الذي يمتد على طول القصيدة، يقول:

وقالت البومة للطاووس:

-لولا صورتي الكريهة الدميمة

ما كنت تمشي الخيلاء معجبا

بريشك الجميل

فابتسم الطاووس ضاحكا وقال:

-صدقت يا سيدتي الحكيمة

---

[1] المرجع نفسه، (كتابة منسية) ص 392.

فكبرياء الكبر تعني قمة الذل في الذليل

وكثرة الكثير، قلة القليل [1]

وارتبط ظهور هذا الخطاب الشعري بكثير من القصائد التي لجأ شعراؤها إلى توظيف الحكايات الشعبية والقصص والأخبار على نحو تقليدي دون إحداث مفارقات تصويرية أو بُنى تضاد في بنية الحكاية الأصلية، فاقتصرت على الموعظة والاعتبار والوقوف على مواطن الحكمة التي تحملها الحكاية، وقد بدا لنا ذلك في بعض القصائد التي استشهدنا بها في مواضع مختلفة عن هذا الموضع كقصيدة "مقتل زهران " لصلاح عبد الصبور التي استخدم فيها الشاعر بعض التقنيات الفنية المعاصرة -كما ذكرنا- إلا أنها في خطابها لم تتجاوز الغرض التوجيهي الممزوج بالوعظ والاعتبار، مع الاقتراب في بعض المواضع من النثر

ومثل ذلك ينسحب في بعض جوانبه على قصيدة خالد الكركي رجع الصهيل وإن كانت فنيا تظهر وعيا أكبر، ولها من الحداثة الشعرية حظ أوفر، إلا أنها بصورة عامة لم تتجاوز الرؤية الوعظية والاعتبار عبر استرجاع الحكاية التراثية مباشرة، وهذا كله يعدّ أقرب للغرض التوجيهي منه للغرض التحريضي الذي بالكاد تراءى لنا ظلّه، فالقصيدة تتحدث عن تضحية بالغالي-الأبناء-في سبيل الوفاء بالعهد، كما في المقطع الذي يكشف فيه الشاعر عن قرار بطل القصيدة وزوجته- حسب الحكاية الشعبية التي يثبت ملخصا لها في مقدمة القصيدة-بأن يضحيا بابنيهما(عليّ والسّيد)للحفاظ على المدينة(الكرك) والمستجيرين بها(ثوار نابلس)، يقول الكركي:

قم في الجموع أبا عليّ

فالمدينة -صاغها الرحمن من غيم ومن شفق

وصارت موئل الأحرار

---

[1] الفيتوري، المصدر السابق، (البومة والطاووس) ص 398.

رايتها شهيد أو نبي
قم في الجموع
السيد الغالي جناحك
ثم يكتمل النهوض فقد
أطل عليكما الغالي عليّ
وأنا أحدق في المدى
وأصيرُ من نفسي إليّ
وألمّ أزهار الرؤى
أغلى الحكايا
من وجوه صغارنا
إذا أشرقوا صبحا عليّ
أوّاه يا ابن العمّ
جاؤوا
قد عرتهم لهفة للصاحبين الغائبين
وأوقدوا نار السرى في جانحيّ
فانهض
سنفديهم
وإن صرنا قرابين المدينة
سوف تمنحنا الرضا
فانهض إلى عتبات مجدك
في الزمان الوعر
رايتك الضحى
واجعل دم الأعداء وشما في يدي [1].

---

[1] الكركي، المصدر السابق، ص 26-29.

ومـــع ان الشاعر حاول في نـهاية القصيدة ان يتحول بخطابه إلى التحريض والـــثورة إلا أن الطابـــع العام الذي غلب على خطاب القصيدة هو التوجيه وتقديم العظة والعبرة، والإيحاء بقيمة التضحيات التي يجب أن تقدم في سبيل الحفاظ على الثوابت والقيم المثلى، وهذه القيم تبقى بصورة عامة ضمن الأطر التوجيهية.

خطاب النقد الشعري

مال خطاب الشعراء المعاصرين بعد بداية النصف الثاني من القرن الماضي إلى النقد بصوره المتعددة أكثر من الوعظ والتعليم، وهو ما أدى إلى تراجع النزعة الذاتـــية وســـيطرة الموضوعية على بنية القصيدة المعاصرة، ويمكن القول إن هذا الـــتحول فـــي الخطاب الشعري قد جاء نتيجة لعدة عوامل دفعت الشاعر المعاصر للـــتفاعل مع القضايا الحيوية التي تمسه أو تحيط به، وتتطلب منه أن يتخذ موقفا أو أن يقـــدم رؤية متكاملة للواقع الجديد، ولعل العوامل التي جعلت القصيدة المعاصرة تميل إلى الطول هي -في جزء كبير منها -ذاتها التي أوجدت تحولات جوهرية في الخطاب الشعري المعاصر.

والـــنقد الـــذي حمله الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة كان يحمل صبغة موضوعية ظهرت بصورة جلية في خطاب النقد السياسي، والنقد الاجتماعي، ونقد العقلـــية العـــربية والموقـــف الحـــضاري للأمة، ويبدو منطقيا جدا هذا التحول في الخطـــاب الـــشعري الـــذي جاء متماشيا مع التحولات الحادة التي عصفت بالأمة والشاعر جزء منها.

ففـــي **خطـــاب الفكـــر النقدي الاجتماعي** تطرقت القصيدة الطويلة لجملة من القضايا الاجتماعية التي أرّقت الشعراء المعاصرين، كالفساد الاجتماعي، والانحلال الخلقي، والتفاوت الطبقي الذي أوقع ظلما فادحا على الشريحة الأكبر من المجتمع، وأولـــى الـــشعراء جلّ اهتمامهم للوقوف على معاناة الطبقة الكادحة، وقضايا الفقر والجـــوع والحـــرمان وضياع الحقوق والاستغلال، والطمع والجشع، والتغير الذي أصاب منظومة القيم الأخلاقية كانتشار الكذب والنفاق والرياء وغيرها من العيوب

والسلبيات والامراض الاجتماعية التي اخذت تنتشر على نحو مؤلم في المجتمع والأمة.

ومن القصائد الطويلة الريادية التي حملت خطاب النقد الاجتماعي قصائد بدر شاكر السياب: المومس العمياء، وحفار القبور، والأسلحة والأطفال، "فالمومس العمياء" تحمل نقدا لفكر الإقطاع الذي استغل الفقراء واستعبدهم، وأفرز الاستغلال الجسدي للمرأة بدافع الصراع بين الفقر والحاجة والقيم، "وحفار القبور" خطاب نقد للمجتمع غير المتكافل بما فيه من حرمان وفقر وجوع وأحلام متشظية، وأمراض اجتماعية مزمنة، وقد حظيت القصيدتان بدراسات نقدية عديدة تجعلنا نتجاوز الاستشهاد بهما واستدعاء نماذج أخرى في محاولة لتحقيق نوع من الشمولية في اختيار الشواهد، فنجد الفكر ذاته في قصيدة "مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية " لمحمد أبو سنة، إذ نقف على العتبة النصية للقصيدة التي تحمل دلالات ترسم فضاء متسعا للتوقع من خلال عبارة "مشاهدات دامية" التي يزيد من عمق القسوة التي تحملها جملة "في مدينة لا مبالية "، فقتامة الصورة التي يؤسس لها العنوان توحي للمتلقي بحجم المأساة ونوع الخطاب الذي يحمله النص.

والشاعر يوجه في النص نقدا للممارسات الاجتماعية وبعض الظواهر السلبية التي بدأت تنتشر بين الناس على نحو يوحي بمدى التفكك وانعدام التكافل بينهم، بل إن الديوان كله (تأملات في المدن الحجرية) يحمل خطاب نقد اجتماعي شامل ويكشف عن كثير من التحولات والعيوب التي تنتشر في المجتمع، يقول:

- يسألني الشاعر
عن معنى حكمتنا التاريخية
.... ورأيت عجوزا يسقط بين العجلات
دون مبالاة
يمضي المارة..
امرأة تلد على قضبان قطار
وجريمة قتل عند المسجد

كان القاتل يصعد

و المقتول تصافحه الأقدام [1]

وهـذا المقطـع يكشف عن تردي العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال المفارقـات التـصورية التي يقدمها الشاعر والتي تسهم في إيصال الخطاب النقدي الذي يؤرقه على نحو فني متكامل من خلال تعرية الواقع الأليم الذي يحياه الناس، يقول:

إني سأُقتل

لا تسألني من سيقتلني

الحقد ؟

منتشر في هذا الموسم

من يقتلني ؟

اليأس ؟

-سيد هذي العاصمة الخرساء

الحب؟

-لم يدخل قلب مدينتنا منذ احتلته البغضاء

الليل؟

مذ رحل العشاق ومات الشعراء

لم تسكنه غير خفافيش الدماء

الخوف ؟

أغلب ظني أن الخوف هو القاتل

أغلب ظني أن الأمن هو المقتول [2]

---

(1) أبـو سـنة، محمـد (1985)، الأعمـال الشعرية تأملات في المدن الحجرية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص 137

(2) المصدر نفسه، ص138-139.

فهــذا المجــتمع اصبح مخيفا لا يوجد فيه إلا الحقد، والياس، والبغضاء التي حلــت مكــان الحب، وليل المدينة لا يسكنه إلا رموز القسوة والوحشية، والخوف أصبح سيد الموقف والأمن هو المقتول.

لكنــنا نــشير إلى أن خطاب النقدي الاجتماعي في القصيدة الطويلة اتسم في بعض الأحيان بالعنف والشدة من قبل الشعراء على نحو لا يخلو من بعض المبالغة والإجحــاف، في بعض الأحيان كان هذا الخطاب النقدي يتحول إلى خطاب سبّ وشــتم وإهانــة كمــا يبرز في عدد من قصائد نزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ومظفر النواب، وأحمد مطر غيرهم.

أمــا **خطاب الفكر النقدي السياسي** فإنه يكاد يكون من أبرز اتجاهات خطاب الــنقد الــشعري المعاصر، وقد مرّ بمراحل وتحولات جوهرية عديدة وأفرز نتائج متبايــنة، إذ إن الواقع السياسي المضطرب والانتكاسات والإخفاقات التي تعرضت لها الأمة–و الوضعية السياسية من أسبابها– دفعت الشعراء إلى نقد الواقع السياسي والفــساد الــذي بدأ يستشري في جسد السلطة السياسية، ومما أسهم في ارتفاع هذه النبرة الخطابية تسارع الأحداث السياسية ونتائجها الكارثية في كثير من الأحيان.

وتعــددت التقنــيات التــي استخدمها الشاعر المعاصر لتوجيه نقده السياسي للــسلطة ورمــوزها، ومال كثير من الشعراء في ظل الأوضاع السياسية المتردية وتــراجع الحــريات العامة إلى التلميح أو استخدام تقنيات القناع وتوظيف الرموز والأســاطير والحكايات والإسقاطات التاريخية، وقد واجه كثير من الشعراء متاعب جمة نتيجة لخطاباتهم النقدية ومواقفهم من السلطة والواقع السياسي.

ومــن الــشعراء الذين أكثروا من نقد الواقع السياسي أدونيس الذي كان في الحقيقة ينقد كل شيء، يقول في قصيدته الطويلة "إرم ذات العماد " في المقطع الذي عنوانه " العصر الذهبي:

–" جرّه يا شرطي... "

–" سيدي أعرف أن المقصلة

بانتظاري
غير أني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلبة"
-" جُرّه يا شرطي
قل له إن حذاء الشرطي
هو من وجهك أجملْ"
آه يا عصر الحذاء الذهبي
أنت أغلى أنت أجمل [1]

وهــذا العــصر الذي يصفه الشاعر بأنه عصر ذهبي ما هو في الحقيقة إلا عصر أسود سادت فيه لغة البطش والقسوة والفساد السياسي.

ومــن الــشعراء الــذين بــرز الخطاب النقدي في قصائدهم الشاعر ممدوح عــدوان، ففــي قصيدته "قصيدة ينقصها شهيد" التي قالها في حصار بيروت يظهر خطابــه الــنقدي شاملا على مستوى السلطة ورموزها، والشعب بفئاته – المتخاذلة والموالية – ورفض مطلق للواقع كله، يقول:

يا أيها الأهل الذين يعبئون عكاظ
يلزمني شهيد
يا أيها الأهل الذين تزاحموا في السوق
ساقهم الولاة كما تساق النوق
حولهم دعاة الأمر جوفا صارخين،
كما يصيح البوق
يلزمني شهيد
....

---

[1] أدونيس، أغاني مهيار، ص 252.

يا أيها الشعب المكبل بالقيود

و أيها الشعب المكبل في الوعود

و أيها الصحفي والمذياع والأستاذ

يلزمني شهيدْ [1]

ثـم ينتقل في مقطع لاحق ليقارن بين ظلم البلاد ممثلة بالسلطة وظلم الأعداء حتـى صار يشتهي الموت على يد الأعداء، والشاعر يجاهر بمشاعره تجاه السلطة السياسية ورموزها دون مواربة أو تلميح، يقول:

فالسجون لدى العدو، اليوم،

أرحم من سجون بلادنا

و الأسر أرحم من تجبر أهلنا

-إذلال ذي القربى أشد مضاضة -

والقتل قتل حيثما أهوى

لكي لا نشتهي عيشا مع الأعداء

صرنا نشتهي موتا على أيديهم

و شوارع المدن الصغيرة، في القتال

أعز من دول تخاف كرامة الأبناء تحمي ثغرها الخطب

فيجيبني الطاغوت:

"إنا ها هنا عرب " [2]

---

[1] عدوان، المرجع السابق، 61.

[2] المرجع نفسه، 66-67.

لقـد كانـت التحولات كبيرة على المستويات كافة، والتغير الذي حدث كان هـائلا إلى الحدّ الذي يصلح معه الاستشهاد بقول سميح القاسم في قصيدته الطويلة "بعد القيامة":

ولا يسع المرء
إلا أن يكابد الدهشة
إزاء الاختلال الرهيب
في الأعراف والمعايير
سقوط المعادلات دفعة واحدة
ناهيك عن ورقة التوت [1]

ومـن المحـاور التـي طالها الخطاب النقدي في القصيدة المعاصرة إضافة للمحـور الاجتماعـي والـسياسي، **نقد الذات العربية**، فقد وجه كثير من الشعراء سـهامهم الـنقدية إلى الذات العربية ممثلة بالموقف السلبي من التراث، ونقد موقع الأمـة في مسيرة الحضارة ومكانتها بين الشعوب الأخرى، إضافة إلى نقد العقلية العـربية بكل ما تحمله من قيم وعادات وأعراف وسلوكات، وقد ظهر هذا الخطاب عـند كثير من الشعراء الذين حاولوا الاشتهار بالانتساب لقضايا عامة كما نجد عند نزار قباني الذي كان يلح على قضية التخلف العربي والرجعية زاعما تبنيه لدعوى التحرر وإنصاف المرأة.

أمـا الموقـف من التراث والتجديد أو المعاصرة والأصالة فإنها من القضايا المـشتهرة التـي دار حولها جدل كبير وتعددت فيها الآراء على نحو لا فائدة من تكـراره، إلا أننا نشير إلى موقف الشاعر أدونيس من التراث في خطابه الشعري وغيـر الـشعري، إذ إنـه مـا فتئ يهاجم التراث العربي ويسخر منه ويعمد إلى

---

[1] القاسم، جهات الروح، ص 105–106.

تـــشويهه[1]، وممـــن أجمل الرد على كثير مما جاء به أدونيس إحسان عباس حين قـــال:" " إن عـــددا من هؤلاء ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية، والأقليات تتميـــز – عادة – بالقلق والتساؤل وعدم الاستقرار، ومن ثم تذهب إلى التشكيك في بعـــض الثوابت علها تتخلص من بعض الأوضاع والمواضعات عن طريق محاولة تخطـــي الحواجـــز المعوقة تاريخيا وتراثيا، بهدف الالتقاء على أصعدة أخرى من الأيديولوجـــيات الجديـــدة، وفـــي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا والتخلص منه ضـــروريا، أو يـــتم اختـــيار" الأسطورة الثانية"لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض " [2].

ومن الشعراء الذين أكثروا من خطاب النقد الشعري في قصائدهم: أمل دنقل، ونـــزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وأحمـــد مطـــر، ومظفر النواب، وخليل حاوي، وممدوح عدوان وغيرهم، لكن هذا الخطـــاب الـــنقدي بـــدأ يتكـــثف في النقد السياسي حتى تحول إلى خطاب ثوري تحريضي.

خطاب الرفض والثورة

اتخـــذ خطاب الثورة والتحريض في القصيدة الطويلة صورتين أساسيتين في سلـــسلة الـــتحولات الفكـــرية التي طرأت على الخطاب الشعري المعاصر تزامنت أولاهمـــا مـــع مرحلة ظهور القصيدة المعاصرة ومع الصراعات العربية المتعددة، وكان الخطاب الثوري فيها موجه لاستثارة الحماسة، واستنهاض الهمم والدعوة إلى الـــصمود، وتقديم التضحيات وتحريض الشعوب العربية ضدّ قوى الظلم والاحتلال

---

(1) للمـــزيد:أدونيس، علي أحمد(1971)، **الآثار الكاملة**، مرثية الأيام الحاضرة، ط 1، بيروت، دار العودة، ص 512.

(2) عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 140.

والاستعمار، ومن نماذج الريادية للخطاب الثوري نقف على قصيدة "ساقتلك" لصلاح عبد الصبور، يقول:

سأقتلك

من قبل أن تقتلني سأقتلك

من قبل أن تغوص في دمي

أغوص في دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا

سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال

يموج في ذاكرة الأيام

ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ

فمنهم الذي بنى حجارة الأهرام

لكي يمجّد الإنسان حين يشمخ الإنسان

ومنهم من بنى منارة الإسلام

لكي يقول الأنام: لا إله إلا الله [1]

وهذا الإصرار من الشاعر على قتل العدو ليس حبا بالقتل بل طلبا للثأر وانتقاما لأيام المرار والألم التي ذاقها الشاعر وأهل وطنه فنجده يقسم أنه سيثأر، يقول:

أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام

سأقتلك

بكل ما سُقيت من مرارة الأيام

أغوص في دمك

---

[1] عبد الصبور، المرجع السابق، 92-93.

أقسمت بالأخ الذي مضى، وخلته بلا ثمن
في عامنا الماضي، ولم يلف حول جسمه كفن
لأنه احترق
على تراب "غزة" البيضاء بالطائرة احترق [1]

أما الشاعر سميح القاسم فإن جلّ أعماله الشعرية تحمل روح الثورة والرفض والتحريض والتمرد، بل لعله أكثر شعراء الأرض المحتلة ثورة وغضبا، وهو يصرح بهذا في أكثر من قصيدة ومن ذلك قوله في قصيدة "فسيفساء على قبة الصخرة":

القرمطيٌّ فيَّ
يا فقراء الأرض
صلوا على النبيّ
هذا زمان الرفض [2]

هذا زمان الرفض [3] والثورة والقتال حتى النهاية، وصراع يعادل معنى الوجود لا خيار فيه إلا أن تكون القاتل أو المقتول، يقول:

وارفضوا ميتة الذل، صندوق أمواتكم خشب فاسد، إن نعشي
المبطن بالمخمل الأرجواني أحلى وأغلى وأعلى
انهضوا وارفضوا

---

(1) عبد الصبور، المصدر السابق، ص94.

(2) القاسم، سميح (1986)، **شخص غير مرغوب فيه**، عمان، دار الجليل للنشر، ص 98.

(3) إن الرفض الذي تعنيه الدراسة: هو ذلك الرفض المقرون بالرؤية والفكر، لا ذلك الذي يعني الرفض لأجل الرفض والوصول إلى موقف عدمي" لا يؤمن بالفعل والتغيير والثورة، ويشجع على رفض كل ما هو سائد في الثقافة والتقاليد والحياة " انظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 192

جثتي فوق أسدافكم نجمة تومض

فانهضوا

و ارفضوا [1]

وتتعالـــى صرخة الشاعر الرافض لحياة الذل، المشتاق للقاء الموت، وتتحول الثورة إلى بركان غضب ينفجر في وجه أعداء الحياة، يقول:

وأقسم بالتين والنفط والصمت واللغط والخصب والقحط والشهد

والسم والورد والدم والجهل والعلم والأمس واليوم، أقسم أني

أقاتل

وسوف أظلُ أُقاتلْ

وسوف أُقاتل

وسوف أظلّ

ليولد حقّ ويزهق باطلْ

وسوف وسوف، علا وأسفّ، ودار ولفّ، وجار وعفّ، ومار وكفّ

وماذا ؟ وكيف ؟

إذن هكذا

سقوط إلى قمة الموت [2]

ويمكـــن القول إن بعض النماذج الشعرية التي ظهرت في هذا الخطاب خلط شـــعراؤها بين "خطاب الثورة" و"خطاب الإثارة "، ذلك أن خطاب الثورة لا بدّ أن يكون معنيا برؤية عملية منظمة، وتخطيط محكم للأفعال والنتائج وفق منهج محكم،

---

(1) القاسم، شخص غير مرغوب فيه، ص 106.

(2) المرجع نفسه، ص 110.

امـــا "خطاب الإثارة" فتعبير حماسي وليد لحظة ما، او رهين حدث يبدا به وينتهي عنده.

أمـــا الـــصورة الثانـــية لخطاب التحريض والثورة التي ظهرت في القصيدة الطويلة فإنها تعدّ نتاجا من نتاجات التحول التي مر بها الخطاب الشعري المعاصر، ذلك أن الشاعر ونتيجة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والحضارية لم يعد قادرا على الاكتفاء بالخطاب النقدي، وأصبحت تطورات المرحلة تفرض عليه أن يـــتفاعل مع الوقائع بطريقة فعالة، وهو ما كان من خلال التحول نحو الخطاب الثوري وما فيه من تحريض ورفض وتمرد.

وبـــدأ صوت الشاعر يعلو معلنا رفضه لكثير من الأحداث السياسية ثم تحول الرفض إلى دعوة تحريضية ووقوف في وجه السلطة فقد " أفرز الخطاب السياسي في فترة السبعينات وخاصة ما بعد سنة 1973 كثيرا من التجاوزات والسلبيات بما انتهجـــته الـــسلطة من صدام مع الفكر، وقمع للمثقفين، واستعداء على الحريات أو تكـــسير للأقلام، أو زج بأصحابها في السجون ممن كانت لهم مواقف متصادمة مع الواقـــع السياسي وأدوات الحكم " [1] وتحول الخطاب الشعري نحو الرفض والتمرد كما نجد عند سميح القاسم الذي يثور على الحكام والرؤساء العرب ومؤتمرات القمم العربية، ويحاول أن يثير الشعوب ضدهم، يقول:

يا من تصطف خواتم الذهب والماس فوق أظفاركم القذرة

بفوضى عساكر البادية

أيها الملوك والرؤساء

يا مما ليك سايكس –بيكو

أبّنوا فلسطين في مؤتمرات قممكم

واشربوا الكوكا كولا المصقعة

---

[1] دربالـــة، فاروق(2005)، **الموضوع الشعري:دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد**، القاهرة، إيتراك للنشر والتوزيع، ص 317-318.

في ظلال أبراج النفط العالية

فوق ذؤابات النخيل الحزين هناك

هناك حيث تئن السعافات المهجورة:

نحن سيوف العرب البائدة

نحن سيوف العرب البائدة [1]

ومـــن أشهر قصائد التحريض والرفض قصيدة "لا تصالح " لأمل دنقل التي يعلو فيها صوت الشاعر رافضا للصلح مع الأعداء، يقول:

لا تصالح !

و لو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟

هي أشياء لا تشترى...

لا تصالح على الدم... حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

أكلّ الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟

أعيناه عينا أخيك ؟ [2]

---

[1] القاسم، سميح (1992)، **أعمال سميح القاسم الكاملة**، السربيات، إلهي إلهي لماذا قتلتني، ج4، دار الجيل-دار الهدى، ص134-135.

[2] دنقـــل، أمـــل (1986)، **الأعمـــال الكاملـــة**، أقوال جديدة عن حرب البسوس، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص 394.

ومن القصائد الطويلة التي تحمل خطاب الرفض والثورة والتحريض والتمرد نقف على قصيدة نزار قباني "السيرة الذاتية لسياف عربي"، وفيها يسخر من السلطة السياسية المستبدة ويدين أفعالها بأسلوب ساخر ومتهكم، يقول على لسان هذا السياف في المقطع الثالث من القصيدة:

أيها الناس:

أنا أملككم

مثلما أملك خيلي.. وعبيدي

و أنا أمشي عليكم

مثلما أمشي على سجاد قصري

فاسجدوا لي في قيامي

واسجدوا لي في قعودي

أولم أعثر عليكم ذات يوم

بين أوراق جدودي ؟ [1]

ثم يتحول إلى كشف سياسات السلطة المستبدة في قمع الحريات، والتضييق على التعددية الفكرية، والتفرد بالقرار، يقول على لسان السياف:

حاذروا أن تقرؤوا أي كتاب

فأنا أقرأ عنكم

حاذروا أن تكتبوا أي خطاب

فأنا أكتب عنكم

حاذروا أن تنشدوا الشعر أمامي

فهو شيطان رجيم

حاذروا أن تدخلوا القبر بلا إذني

---

[1] قباني، نزار (1988)، تزوجتك أيتها الحرية، بيروت، منشورات نزار قباني، ص 135.

فهذا إثمه عندي عظيم
و الزموا الصمت إذا كلمتكم
فكلامي هو قرآن كريم [1] .

ويحـــاول البياتـــي أن يعلي من قيمة أي عمل يؤمن صاحبه بقيمته حتى وإن أودى بصاحبه لأن هذه السبيل هي التي تُخلِّد ذكرى المناضلين والشعراء والعشاق والثوار، يقول في المقطع السادس من قصيدة "الرحيل إلى مدن العشق":

في عصر الإرهاب
والعشق – الموت – الثورة – عائشة تبكي
وخزامى –رحلت مولاتي–
رحل البحر إلى الصحراء
يتساقط الشعراء والعشاق والثوار في زمن السقوط
ويكسرون
يتعفنون ويذبلون ويهرمون ويُهزمون
لكنهم بعد السقوط على الخرائط يتركون
بصماتهم كشهادة للقادمين [2]

خطاب الفكر التأملي/الفلسفي

وهـــذا الخطـــاب يمـــثل في بعض جوانبه مرحلة مهمة من مراحل تحولات الخطـــاب الـــشعري المعاصر في القصيدة الطويلة بعد أن بدأت كثير من ملامحه تتحول إلى ظواهر حديثة في الشعر العربي المعاصر بصورة عامة، وهذا الخطاب

---

[1] المصدر نفسه، ص 136.

[2] البياتي، المرجع السابق، كتاب البحر، ص 60-61.

يرتبط على نحو وثيق بالذات الشاعرة والرؤية الفكرية التي يحملها الشاعر، وعمق التجربة التي يعبر عنها وأبعادها المختلفة.

ويمكن القول إن الخطاب التأملي بما فيه من صوت فلسفي قد جاء في مرحلة متأخـــرة مـــن مراحل تكوين الخطاب الشعري في القصيدة المعاصرة، وبعد ارتداد الـــشاعر إلى نفسه وانفتاحه على ذاته في مكاشفة مؤلمة، وبعد وقفة تأمل ترنو إلى الوقـــوف علـــى إجابـــات شافية للتساؤلات والحيرة والاضطراب الذي بدأت نفس الـــشاعر تتشبع به، وهذه الحالة من الانكفاء على الذات جاءت نتيجة لحالة الإحباط والفشل الذي عاينه الشاعر في الواقع، والصدمة التي عاناها من متوالية الانكسارات والإخفاقات على كافة المستويات، يضاف إلى ذلك التحولات الداخلية الخاصة التي مـــرّ الشاعر بها، والتجارب المتباينة التي وقع تحت تأثيرها؛ وما رافقها من خواء روحي، وتوتر وانقلاب في العلاقات الإنسانية بلغ حدّ " فساد الواقع الإنساني نفسه، بكـــل مـــا يعنيه ذلك من معاني التبلد والتوجس والغطرسة التي تهيمن على سلوك الإنـــسان، في غياب المشاعر الرقيقة، وتحت ضغط المادية النفعية والقلق والسرعة والتوتـــر واهتـــزاز القـــيم وانهيارها "[1]، ولا يظننّ ظان أن ذلك يعني عودة إلى الغنائية التقليدية المفرطة في إعلاء ذات الشاعر أو المحتفية بمشاعره الخاصة، بل إن الـــشاعر المعاصـــر –في الأغلب– استمر على ثوابت الحداثة الشعرية المتّزنة وظل يلازمه " الإحساس بوجود الآخر،...، ويتخيل متلقيا معينا، حتى وإن كان هذا المتلقي يشكل الوجه الآخر لذاته، أو يشكل تجسيدا استعاريا لقيمة مجردة "[2]، وفي أحـــيان عديـــدة كان الخطاب التأملي موضوعيا بصوت الشاعر المسكون بهاجس الجماعة.

[1] دربالة، المرجع السابق، ص44

[2] دربالة، المرجع السابق، ص 45.

ويـــضـاف إلـــى ما سبق ان العلم الحديث والقيم المادية الناتجة عنه كان لها دورهـــا المؤثـــر في " ذلك الاهتزاز الذي تعانيه القيم الروحية، وأثرها في شعور الفـــرد باغتـــرابه الروحـــي، وذلـــك لأن العلم الحديث يقوم على الاتصال بالعالم الموضوعي ولا يحاول بناء معرفة قائمة على الاتصال الروحي "[1].

ومـــن العـــوامل الأخـــرى التـــي أسهمت –ولو بصورة جزئية – في بلورة الخطاب التأملي تأثر الشاعر المعاصر بالرموز والأساطير التي وظفها في قصائده، والـــدلالات التـــي تحملها تلك الرموز والأساطير بدءا من طقوس الموت والهجاء والـــسحر والعرافة التي وجد الشاعر جذورها في التراث العربي، وصولا لانبهار حـــاد بالأســـاطير الأجنبـــية والدلالات التي تحملها كأسطورة تموز رمز التجاوز والانـــبعاث، وبـــروميثيوس رمز الثورة والتمرد والتضحية، وسيزيف رمز الإدانة والفشل الدائم والمعاناة الأزلية، والمعتقد النصراني بصلب المسيح وتحوله إلى رمز للتـــضحية والمعاناة، وغيرها من التقنيات التي تؤسس لنشوء حالة تأملية ذات طابع فلسفي.

ولـــذلك جاء الخطاب التأملي بصوته الفلسفي مرتبطا بمجموعة من الظواهر التي أرّقت الشعراء وأثقلت أفكارهم أبرزها: **هاجس الموت وفلسفة الوجود، ونغمة الحـــزن والمعانـــاة، والإغـــراق فـــي الذكـــريات واســـترجاع الطفولة، والشعور بالاغتـــراب**، ويعـــدّ هـــذا التحول في الخطاب الشعري العربي المعاصر من أبرز التحولات التي أسهمت في بلورة الاتجاهات الشعرية لمرحلة ما بعد الحداثة، ونقف فـــي مـــا يأتـــي على بعض النماذج الشعرية للقصائد الطويلة ذات الخطاب التأملي بمظاهره الفلسفية المتعددة.

كان سؤال الحياة والموت وفكرة البعث من أكثر الظواهر التأملية التي وقف الـــشاعر المعاصـــر عندها – دون أن نغفل أثر الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر

---

[1] دعيـــبس، ســـعد(1992)، **تـــيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص 126.

وســواه – وتعددت مواقف الشعراء من الموت، فمنهم الهارب منه، ومنهم الخائف، ومنهم من كان يطلبه ويتمناه، ورافق ذلك كله أحاديث الخلود والبعث ومعنى الحياة، ومن القصائد الطويلة ذات الخطاب التأملي"جدارية محمود درويش " التي وقف فيها أمـــام المـــوت متأملا في تجربته الخاصة [1]، ويلح فيها على رغبته في الحياة من خلال تكرار اللازمة " أريد أن أحيا " و" يا موت انتظر " [2]، ولأن الشاعر سيصير ما يريد، يقول:

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما طائرا، وأسُلُّ من عدمي
وجودي. كلما احترق الجناحان
اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثت من
الرماد، أنا حوار الحالمين، عزفتُ
عن جسدي وعن نفسي لأكمل
رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني
وغاب، أنا الغياب، أنا السماوي
الطريد [3]

وبهذا التقديم الذي يمتلئ عنفوانا وإصرارا على الحياة، واعتدادا بالذات الحرة يعــود الــشاعر عبر تقنيات الارتداد ليعاين التجربة، ويكشف عن حقيقة العواطف

---

[1] كــتب محمــود درويش الجدارية بعد اعتلال خطير أصابه اضطره إلى إجراء عملية جراحية حرجة انتهت بالنجاح لكنها جعلت الشاعر يشعر أكثر باقتراب الموت، فسجل في هذه الجدارية عام 1999تجربة إنسانية مع الموت.

[2] درويش، الجدارية، مصدر سابق ص 49 وما بعدها.

[3] المصدر نفسه، ص 12-13.

والمـــشاعر التـــي كانـــت تستحوذ عليه، فيصف اللحظة التي سقط فيها بين الحياة والموت، يقول:

الوقت صفر، لم أفكر بالولادة

حين طار الموت بي نحو السديم،

فلم أكن حيا ولا ميتا،

ولا عدم هناك ولا وجود[1].

ثـــم يـــتحول الشاعر إلى تجسيد الموت ويجعل منه ندا له، معلنا أنه لا يشعر بـــرغبة فـــي المـــوت كما أنه لا يخشى كثيرا على هذه الحياة لكن المسألة مرتبطة بالفعل والإرادة وتبصر حقيقة معنى الموت والحياة، يقول:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد. يُغريني

الوجوديون باستنزاف كل هنيهة

حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة.../

فيا موت ! انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهشّ،

حيث وُلدتُ، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه[2].

---

[1] درويش، الجدارية، مصدر سابق، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

وللحظـــة تنتهي عند الشاعر الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، ويدرك ان الوجـــود فـــي أي منهما أمر حتمي، لكنه يرغب في أن ينتقل من الحياة إلى الموت وهـــو بكل قواه وعافيته، لا يريد من الموت أن ينتهز ضعفه لينتقل به إلى عالمه، يقول:

.. ويا موت انتظر، يا موتُ
حتى أستعيد صفاء ذهني في الربيع
وصحتي، لتكون صيادا شريفا لا
يصيد الظبي قرب النبع، فلتكن العلاقة
بيننا وديّة وصريحة: لك أنت
ما لك من حياتي حين أملؤها
ولي منك التأمل في الكواكب:
لم يمت أحد تماما. [1]

ومع أن الخطاب التأملي في الجدارية معاينة خاصة لتجربة فردية مع الموت إلا أن القيم الفلسفية العظمى لجدلية الحياة والموت التي تنتظم الخطاب تحمل طابعا موضـــوعيا، وتـــصلح في كثير من مواضعها أن تكون شاهدا على تجربة إنسانية عامة وموقف شامل لعلاقة الإنسان بالموت وموقفه من حتميته.

ومـــن صـــور الخطـــاب التأملـــي الفلسفي التي ظهرت في القصيدة الطويلة المعاصـــرة خطـــاب الحـــزن والشكوى والألم، فقد " استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يُقال إن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظـــم مـــا يكتـــبه الشعراء المعاصرون من قصائد " [2] ونغمة الحزن التي لفّت القصائد المعاصرة كانت تعبر عن معاناة وأحزان إنسانية عامة متعددة المحاور إذ

---

[1] درويش، الجدارية، مصدر سابق، ص 51-52.

[2] إسماعيل، المرجع السابق، ص 302.

إن هذه الاحزان قد ارتبطت عند كثير من الشعراء "بالالم، والوحشة، وكذلك القلق، والـضياع، والعجـز، والحـرمان، وموت الحب، وفقدان الثقة، وانكسار الأحلام الجمـيلة"[1]، ومـن نمـاذج القصائد الطويلة التي علا صوت الحزن فيها فوق كل صـوت نقـف علـى نموذج لعلي الجندي في قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة"، فالقـصيدة التـي توزعت في تسعة وعشرين نشيدا لم يخل مقطع من مقاطعها من نغمة الحزن أو المعاناة، يقول في المقطع التاسع عشر:

... أحس هذه الليلة أني حزينْ
وأن حزني طفلة مريرة العيونْ
أحس في قرارتي تساقط الثلوج مرهفا هتونْ
وصوت ناقوس عتيق موجع الرنين؟
أحس يا جنيتي الخضراء أنني مقيّد إلى رحى ليلة الأنين
"يا متعب الجناح يا مروض الجبين
يا خائن العينين، يا موزعا في إثر كل شهقة سوداء
يا مبحرا خلف نسائم الربيع في سفينة يهجرها الرجاء
أقلع عن الإبحار والرجاء والجنون[2]

إلا أن بعـض مقاطــع القـصيدة تشكل مفرداتها معجما غنيا بالمصطلحات ولتـراكيب الدالــة على أجواء الحزن والألم، وصنوف المعاناة والمحن، وبواعث الشقاء، كما في المقطع الذي يقول فيه:

... وهكذا فإن آخر الطريق دائما مجرة من الظلام والصقيع والندم
وأن كل غرسة نغرسها في تربة الألم
يموت قبل أن تتفتح الزهور في غصونها...

---

[1] دربالة، المرجع السابق، ص 44-45.

[2] الجندي، المصدر السابق، ص202.

تولد ميتة،
وهكذا يا دمية محنطة
يا هرة تأكل من جنينها
يقتلنا الحنقْ
نموت في دروب همنا الملولبة
نجنّ في غصون روحنا المعذبة
تهترئ المراوح الصيفية الحمراء في يميننا المضطربة
وتنسل الرياح من عيوننا دموعها المذوبة
وهكذا نثير في طريق شوقنا زوابع القلق
ونهدر الحنان دون رغبة على شفاه وجدِنا الترقْ.[1]

ولم يقف الخطاب التأملي /الفلسفي للقصيدة الطويلة المعاصرة عند حدود ظاهرة الموت أو الحزن، بل إن الشاعر المعاصر أعلن أنه وصل إلى حالة من الشعور المرير بالوحدة والاغتراب الروحي لعدم التكيف الاجتماعي والنفسي، " ودلالته الواضحة هي النفور من تعقد الحياة والرغبة في البساطة "[2] وهذا ما دفعه للبحث عن بديل يؤنس وحشته في اغترابه فارتد إلى الماضي البسيط بذكرياته السعيدة، ولحظاته الصافية وما فيه من معاني الصدق والبراءة، وقد تنبه النقاد والشعراء أنفسهم إلى أن " العودة إلى زمن الطفولة والهيام بأيامها واجترار ذكرياتها مع أحلام اليقظة هو نوع من الفرار من الواقع الأليم "[3].

---

[1] الجندي، المصدر السابق، ص 196.

[2] حسن فهمي، ماهر (1970)، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث**، جامعة الدول العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، ص 110.

[3] المرجع نفسه، 118.

ولـــم يقتـــصر خطاب الغربة في القصيدة المعاصرة على الغربة النفسية او المكانية الذاتية، بل إننا نجد من الشعراء –وعلى الأخص شعراء الأرض المحتلة – من شغله الاغتراب الجماعي أو غربة "شعب ممزوج بعذاب لا نهاية له، وحنين لا يهـــدأ، ليس نفيا ولا هجرة إنه مأساة أمة كاملة، ولذا فجراح الغرباء تشكل نزفا لا يجـــف وتساؤلهم عن مأساتهم يحمل سمات من الحيرة يفجرونها في وجه الإنسانية كلهـــا "[1]، ومـــن النماذج الشعرية التي حملت خطاب الغربة بما فيه من عذابات قصيدة سميح القاسم " تغريبة " وهي من الشاعر إلى محمود درويش، والنص على الـــرغم من الخصوصية التي يحملها الخطاب فيه إلا أنها تعبير صادق عن مشاعر كل الغرباء من أبناء الأمة المضطهدين والمبعدين، يقول:

يؤرخنا الحب والموت

في دفتر الأرض

تغريبة للمهاجر

وتغريبة للوطن

ونفضي بأسرارنا للقباب

وننقش أحزاننا في القناطر

ونطلق من جرحنا عندليبا

يزلزل صمت الزمن ونعجن

بالدمع خبز المجازر

أتذكر ضرعا شهيا

رضعناه دون شهية؟

وزيتونة غادرتنا

كسائحة أجنبية؟

---

(1) المرجع نفسه، ص86.

وعاشقة

ما رحمنا هواها

وظلت وفية ؟[1].

لكـــن اغتراب الشاعر العربي المعاصر لم يكن اغترابا "إنسانيا على مستوى رفـــض الحـــضارة، بل هو على الأغلب اغتراب فردي أو جزئي أو مؤقت، يظهر حينا ليختفي حينا آخر، ويتشكل أشكالا مختلفة تبعا للظروف العارضة التي توجده، إنـــه لـــيس اغترابا مبدئيا ينطلق فيه الشاعر من نظرة عامة إلى الحياة، مبنية على عقـــيدة راسخة توجه هذه النظرة، بل مجرد اغتراب رومانسي يستعذب فيه الشاعر النفي والغربة بتأثير حدث خارجي مؤقت أو أزمة نفسية متأصلة فيه "[2]، باستثناء التعبير عن الاغتراب الجماعي فإن له خصوصية تميزه عن الاغتراب الفردي.

وعلـــى الرغم من أن الحزن والألم والغربة ومقارعة الموت وما شاكلها من معـــان كانـــت أبـــرز المحاور التي قام عليها الخطاب التأملي في القصيدة الطويلة المعاصرة إلا أننا نجد لدى بعض الشعراء تأملات فردية حالمة يحاول الشاعر فيها أن يقتـــنص لحظـــة للفرح، وصورة للسعادة وإن كان إطار الصورة قيدا داميا من المعانـــاة والأحـــزان، ويحاول أن يهرب من واقع مرير ليعيش في نشوة القصيدة، ومـــن نمـــاذج هذا الخطاب ما نقف عليه في قصيدة محمود درويش "لا أريد لهذه القـــصيدة أن تنتهـــي " من ديوانه الأخير، فالشاعر في هذه القصيدة يهيم في أجواء سرمدية من السعادة والحبور، فيعلو صوت الفرح على صوت الحزن، وتخفق راية الـــرغبة في الحياة بعد انتصارها على الموت، وهو مسكون أولا وآخرا بنبع الحب الدافق المتمثل في وجود امرأة تجعل لكل شيء معنى، يقول:

---

[1] القاسم، جهات الروح، ص 132-133.

[2] الساعي، المصدر السابق، ص456.

عصافير زرقاء، حمراء، صفراء، ترتشف
الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على
كتفيك، وهذا النهار شفيف خفيف
بهيٌّ، شهيٌّ، رضيٌّ بزواره، أنثوي
بريء جَريء كزيتون عينيك. لا شيء
يبتعد اليوم ما دام هذا النهار
يرحب بي، ههنا يولد الحب
و الرغبة التوأمان، ونولد.. ماذا
أريد من الأمس ؟ ماذا أريد من
الغد ؟ ما دام لي حاضر يافع أستطيع
زيارة نفسي ذهابا إيابا، كأني
كأني. ومادام لي حاضر أستطيع
صناعة أمسي كما أشتهي، لا كما
كان.إني كأني. وما دام لي حاضر
أستطيع اشتقاق غدي من
سماء تحنّ إلى الأرض [1]

وتتوهج لحظة الفرح في داخل الشاعر حين يشعر أنه قد قبض على تلك اللحظة فيلح على رغبته في الاحتفاظ بها، ويردد أنه "لا يريد لهذه القصيدة أن تنتهي" بل لا يريد لهذه الدفقات الجميلة من السعادة أن تنتهي، يقول:

ليس المكان هو الفخ
ما دمت تبتسمين ولا تأبهين

---

[1] درويش، محمود(2009)، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، ص 71-72.

بطول الطريق.. خذيني كما تشتهين
يدا بيد، أو صدى للصدى أو سدى
لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي أبدا
لا أريد لها هدفا واضحا
لا أريد لها أن تكون خريطة منفى
ولا بلدا
.....
لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي
لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي
دون أن نتأكد من صحة الأبدية
في وسعنا أن نحب،
وفي وسعنا أن نتخيل أنّا نحب
لكي نرجئ الانتحار، إذا كان لا بد منه،
إلى موعد آخر..
لن نموت هنا الآن، في مثل
هذا النهار، فامتلئي
بيقين الظهيرة، وامتلئيني
بنور البصيرة [1]

إن هذه القصيدة تصور ملحمة السعادة والأمل، وخفقات قلب الشاعر المتسارعة، إنها وصفة جديدة من وصفات محمود درويش التي لا يقدمها إلا في حالة خاصة، إنها نظرة للكون والحياة بمنظار جديد، والحجر الأخير الذي يبنيه في صرحه الخالد فيختمه بخطاب يتجاوز الذات المحلقة في سماء الحب ليقول لنا:

---

[1] درويش، المصدر السابق، ص 74-76.

فلنتدرب على حب أشياء ليست

لنا، ولنا... [1]

ولكـــن نهاية هذا الخطاب تصور أن الشاعر لا يريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ولا لذلك اليوم الخريفي أن ينتهي، وانتهى الشاعر ولم تنته جماليات القصيدة.

هـــذه هــــي أبــــرز المحاور التي انتظمها الخطاب الشعري المعاصر، ولعل الحـــدود الفاصـــلة بينها تكون في بعض المواضع متداخلة، وهو أمر نقر به فلكل تجـــربة شـــعرية خصوصيتها وخطابها أو خطاباتها المتعددة، لكنها كانت محاولة تنظيمـــية للكشف عن أبرز تلك الهواجس التي شغلت قلب الشاعر العربي المعاصر وعقله وفكره.

---

(1) درويش، المصدر السابق، ص 82.

الخاتمة

يقــف بــنا الكتاب على مجموعة من الحقائق والنتائج والتوصيات تتمثل في كــشفها أن مصطلح (القصيدة الطويلة) من المصطلحات التي لفّ دلالتها شيء من الغمــوض الذي احتاج إلى بعض التوضيح لبيان حقيقته وتجليته، وتأتت الإشكالية الكبــرى لدلالة هذا المصطلح عبر الموقف النقدي لثنائية التشكيل والرؤية، ذلك أن لفظة (القصيدة) ترتبط ارتباطا أوليا بالرؤية أوثق من لفظة (الطويلة) التي تفتح أفقا أرحــب باتجــاه التــشكيل، فيتطلب الأمر التوفيق بين اللفظتين للوصول إلى دلالة جامعة مانعة للمصطلح تراعي الرؤية والتشكيل.

وكثيــر مـــن المعالجات الدلالية للمصطلح في الدراسات النقدية -الغربية أو العــربية - لـــم تحفل غالبا بالأسس أو المسوغات التي قام عليها استدعاء النماذج الــشعرية التـــي تم الاستشهاد بها عند الوقوف على القصيدة الطويلة، وهذا مزلق خطيــر أدى بــدوره إلى الإسهام في زيادة الإشكالية، كما أن بعض نقادنا العرب الرواد -و كثير منهم يعدون من كبار النقاد - تابعوا النقاد الغربيين- في كثير من الأحــيان دون مناقــشة - في جلّ ما صدروا عنه في تنظيراتهم النقدية التي دارت حــول القــصيدة الطويلة، وهذا انسحب في كثير من جوانبه على الجيل الثاني من النقاد الذين جاءوا بعد النقاد العرب الرواد إلا في مواقف محدودة وأنظار جزئية.

وارتــبط بإشــكالات القصيدة الطويلة محاور عدة من أبرزها: ثنائية الغنائية والدرامــية، وثنائية العاطفة والفكرة، وبقيت هذه المحاور تشكل الفلك الأبرز الذي تــدور حــوله جل الدراسات التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة، حتى كادت القصيدة الطــويلة تعــادل القصيدة الدرامية كما صرح أو ألمح بعض النقاد العرب، وهو ما نفيناه، ووجدنا أن في الأمر سَعة لمحاولة تقسيم القصيدة الطويلة من حيث التشكيل والبنــية تــسهم فــي لمّ كثير من التساؤلات التي قد يثيرها الطول بوصفه مظهرا خارجيا غير ثابت أو محدد، والبنية التي قد تعبر عن رؤية نامية وأخرى سطحية.

وقــد اتاح تشكيل القصيدة المعاصرة للشاعر ان يتخير الطول والحدود التي تكفــي للتعبيــر عن تجربته الشعرية، فظهرت تشكيلات شعرية ذات طول محدود يمــثل الحــدّ الأدنـــى من الطول، إضافة إلى تشكيلات شعرية طويلة لا مراء في طــولها، وأخرى امتدت لتشكل ديوانا مستقلا أو عملا قائما بذاته، وهذه التشكيلات الخارجــية لا تنفك تتحد بالبنية التي تكون القصيدة الطويلة وهي إما أن تكون بنية مــسطحة تعبــر عــن تجــربة غير متكاملة دون أن يكون للطول فيها ذلك التأثير الظاهر، أو أن تكون ذات بنية نامية بصرف النظر عن حدود الطول فيها.

وكان وراء ظهور القصيدة الطويلة مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية التـــي أســـهمت فـــي أن تطول القصيدة، وجدت الدراسة أبرزها يكمن في العوامل الفنية، والعوامل السياسية، والعوامل الاجتماعية والعوامل الفكرية.

أما فيما يتعلق بأنماط البناء فقد تبين للدراسة أن كثيرا من النماذج الشعرية – وبالتالي الشعراء– قد اعتمد على أنماط البناء التركيبية التي قد يغلب الطابع الغنائي أو السردي أو الدرامي عليها إلى الحد الذي يمكن معه القول:إنه عزّ علينا أن نقف على نموذج شعري لم يزاوج أو يجمع بين أنماط البناء التي بينتها الدراسة، وظهر لـــدى عـــدد من الشعراء وعي كبير بالأدوات المتاحة وتقنيات التوظيف الفني التي يمكـــنهم الإفادة منها وإن كانت التقنيات التي يتطلبها الطول محدودة إلى حد يصبح معه الربط بين طول القصيدة والتقنية الموظفة أمرا نسبيا يحتاج إلى توضيح.

إن أبـــرز المحـــاور التـــي انتظمها الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطـــويلة –على تعدد مكوناته واختلافها – هي محاور فكرية في المقام الأول بفعل ارتـــباطها بالبـــناء الشعري، ولعل الحدود الفاصلة بينها تكون في بعض المواضع مـــتداخلة، وهو أمر نقرّ به لأن كل تجربة شعرية تحمل خصوصيتها وخطابها أو خطاباتهـــا المـــتعددة التي تميزها عن غيرها، لكنها كانت محاولة للكشف عن أبرز تلـــك الهـــواجس التـــي شغلت قلب الشاعر العربي المعاصر وعقله وفكره، بل إن التسلـــسل الطبيعي لتحولات الخطاب يفترض وجود مثل هذا التداخل بين الخطابات

الشعرية المعاصرة إذ لا يمكن ان نتصور ان ينتقل الشاعر بين عشية وضحاها من مستوى فكري إلى آخر دون مؤثرات أو تغييرات فاعلة في الرؤية والتشكيل والتجربة كلها.

لم يكن الخطاب الشعري الفكري المعاصر في القصيدة الطويلة – وغير الطويلة- منفصلا عن المؤثرات العامة التي طغت على الواقع العربي العام بكل ما فيه من مسرات وآلام، ولم نجد انفصالا تاما بين هذا الخطاب والواقع المعيش حتى على المستوى الذاتي للتجربة الشعرية، ولعل التحولات التي مرت بها الأمة العربية تكاد توازي – في كثير من جوانبها- تلك التحولات العامة التي ظهرت في الخطاب الشعري المعاصر.

وتبين لنا أن الخطاب الشعري الفكري المعاصر بدأ بسيطا مباشرا في وعظيته وتوجيهه واسترجاعه للموروث ثم ازداد عمقا ووعيا على محوري الرؤية والتشكيل عندما تحوّل إلى النقد بصوره المتعددة، وازداد حساسية في بُعده النقدي السياسي، إلى أن بلغ ذروة التوتر والتركيب عندما تحول إلى خطاب ثوري يحاول التحريض ويجنح إلى التمرد والرفض والثورة.

انتهى التحول في الخطاب الشعري بما يشبه الانتكاس – بصورة نسبية – متأثرا بالتغيرات الجوهرية التي طرأت على بيئته، وأصابه تراجع حاد تمثل في حالة غير مبررة من الصمت والذهول والانغلاق على الذات، والتحول نحو خطاب التأمل والفلسفة، والبحث عن كل السبل التي تعين على الهروب من الحقيقة والواقع، وتؤجل المكاشفة.

لقد تنبه بعض النقاد والأدباء والشعراء إلى التراجع الذي أصاب منظومة الشعر العربي المعاصر -بصورة عامة- بوصفه جنسا أدبيا ضمن مجموعة أخرى من الفنون الأدبية كالرواية -التي بلغت مكانة مرموقة – والقصة القصيرة، والمسرحية، و"قصيدة النثر"، إضافة إلى الفنون التشكيلية، والموسيقية، والفن السابع وغيرها، وقد نصيب إن قلنا إن التراجع الذي أصاب الأمة وحالة التوتر والقلق،

وغمـــوض الـــرؤية، وعدم القدرة على استشراف المستقبل في اللحظة الراهنة هو التراجع والواقع ذاته الذي تعيشه القصيدة المعاصرة في اللحظة الراهنة.

إن هـــذا الـــتحول الأخير للقصيدة الطويلة المعاصرة يفتح الأفق أمام سؤال مـــشروع عن الواقع الذي وصلت إليه القصيدة المعاصرة وعن التحول القادم لها ؟ ما الذي سيطرأ على القصيدة المعاصرة بعد عادت ذاتية، شبه مغيَّبة عن واقعها في كثير من الأحيان، وبعد أن طرقت كل الأبواب، وانفتحت على كل الأجناس الأدبية، ومارس الشاعر فيها أنواع التجريب والتغريب كلها ؟

ونقدر أنه يمكن تجاوز الإشكالات التي يمكن أن تنتج عن التشكيل الذي تلجأ القـــصيدة المعاصرة إليه، مدفوعين إلى ذلك من تعدد التقنيات والأنماط، واختلاف القـــدرة الفنـــية علـــى توظيف التقنيات المعاصرة من شاعر إلى آخر، لكن الجانب الأبـــرز الـــذي يتـــصل بـــتحولات الخطاب الشعري الفكري في القصيدة الطويلة المعاصرة يرتبط بالرؤية التي يحملها النص، وهو ما يتصل بمؤثرات سياقية تجعلنا نرى أنه – الخطاب الشعري الفكري المعاصر – أصبح يحتاج إلى تجديد وبعث من جديـــد يمكن أن يتحقق – في تقديرنا– بتحولٍ في الخطاب الفكري التأملي الفلسفي الراهن من خلال تجاوز التأملات الفردية أو الموضوعية المتشظية، أو التحول بها إلى تأملات فلسفية فكرية معاصرة ذات طابع موضوعي خاص، تمهيدا إلى التحول نحو الخطاب الجديد الذي نحتاجه، وهو ما يمكن أن يكون (خطاب بعث وتجديد)، ونتـــرك مكوناته وأدواته وإستراتيجياته لتقدير الشاعر المعاصر الذي نؤمن بقدرته على البعث والتجديد في الفكر العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

- ابــن الأثيــر، ضــياء الدين الجزري (ت637هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط1، ج2 تحقيق:محمد محي الدين عبدالحميد، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، 1939.
- إبــراهيم، عبدالله (1992)، **بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إبــراهيم، عبدالله والغانمي، سعيد وعلي، عواد (1996)، **معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- أبو سنة، محمد (1985)، **الأعمال الشعرية**، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- إخلاصــي، وليد (1973)، قصيدتان:مشروع دراما، **مجلة المعرفة**، (ع 137)، تموز، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- إدلبــي، عمر، السرد في الشعر–وردة سوزان البيضاء نموذجا، **جريدة الأسبوع الأدبي**، دمشق، العدد 1092، 2008/2/23.
- أدونــيس، علــي أحمــد (1971)، **الآثار الكاملة**، مرثية الأيام الحاضرة، ط1، بيروت: دار العودة.
- أدونيس، (1996)، **أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، سوريا:منشورات دار المدى.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (1971)، **التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**، ط2 بيروت: دار العودة.
- أدونــيس، علي أحمد سعيد (1988)، **المسرح والمرايا**، بيروت: منشورات دار الآداب.
- أدونــيس، علــي أحمد سعيد(1979)، **مقدمة الشعر العربي**، ط1، بيروت: دار العودة.

- ارسطو طاليس (ت 322 ق.م)، **فن الشعر**، ترجمة:إبراهيم حمادة، القاهرة:هلا للنشر والتوزيع، 1999.
- أســلن، مــارتن (1978)، **تشريح الدراما**، ترجمة:يوسف عبد المسيح، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون.
- إسماعيل، عز الدين(1972)، **الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا والفن**، جامعة الدول العربية: معهد البحوث والدراسات العربية.
- إسماعيل، عز الدين (1978)، **الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، القاهرة:دار الفكر العربي.
- أطميش، محسن (1977)، **دير الملاك:دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- أنجينو، مارك.(1987).في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ترجمة: أحمد المديني:، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد.
- أوكان، عمر (2001)، **اللغة والخطاب**، بيروت: دار أفريقيا الشرق.
- البرادعــي، خالــد محــي الدين(1998)، **أوراق من هذا العصر**، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- البرادعــي، خالد محي الدين(1985). **حكاية الأميرة جنان**، ط1، دمشق: دار طلاس.
- بــراون، ج (1997)، تحلــيل الخطاب، ترجمة:محمد الزليطي ومنير التريكي، الرياض: جامعة الملك سعود.
- البريكي، فاطمة(2003)، **نظرية التناص في النقد العربي القديم**، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية.
- بغــدادي، شــوقي، (1999)، تحولات في بنية القصيدة العربية، **مجلة الموقف الأدبي**، (ع3)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- بكـــار، يوسف (1983)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، ط2، بيروت:دار الأندلس للطباعة والنشر.
- بنــيس، محمد (1991)، **الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاتها**:مسألة الحداثة، ج4، الدار البيضاء:دار توبقال.
- بورانيللـــي، فنـــسنت(– 196)، **إدجار آلان بو:القصصي والشاعر**، ترجمة:عبد الحميد حمدي، مراجعة:أحمد خاكي، القاهرة:دار النشر للجامعات المصرية.
- البياتـــي، عـــبد الـــوهاب (1995)، **الأعمال الشعرية**، ج2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- البياتي، عبد الوهاب (1972)، **تجربتي الشعرية**، بيروت:دار العودة.
- بيـــضون، عـــباس (1995)، التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، **مجلة مشارف**، (ع3)، القدس.
- تـــودوروف، تـــزفيتان(1996)، **ميخائيل باختين:المبدأ الحواري**، ط2 ترجمة: فخري صالح، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ثامـــر، فاضـــل (1987)، **مـــدارات نقدية:في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الجـــاحظ، عمـــرو بن بحر(ت255هـ)، **الحـــيوان**، ط1، ج1، تحقيق:عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، 1938.
- جانيتي، لوي دي (1981)، **فهم السينما**، ترجمة:جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر.
- الجرجاني، عبد القاهر(ت 471هـ)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984.
- جعفر، حسب الشيخ (1985)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بغداد:منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

- الجمحـــي، ابـــن سلام.(ت231هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، قراه وشرحه: محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، 1974.
- الجندي، علي (1998)، **الأعمال الكاملة**، ط1، ج1، بيروت: دار عطية للنشر.
- جيــرو، بييــر(2007)، **علم الإشارة السيمولوجيا**، ط3، ترجمة:منذر عياشي، حلب:مركز الاتحاد الحضاري.
- جينـــيت، جيرار وآخرون(1989)، **نظرية السرد** من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة:ناجي مصطفى، الدار البيضاء:منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.
- الحـــاوي، إبراهيم (1984)، **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- حاوي، خليل (1993)، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة.
- حجـــازي، رقـــية (1994)، **القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- حداد، علي (1986)، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، بغداد:دار الشؤون الثقافية.
- الحربـــي، فائـــزة (2010). **الـــسرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر**، ط1، منشورات النادي الأدبي، الرياض، المملكة العربية السعودية.
- حسن فهمي، ماهر(1970)، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث**، جامعة الدول العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية.
- حمودة، عبد العزيز (1982)، **البناء الدرامي**، القاهرة:مكتبة الأنجلو المصرية.
- الحمـــوي، ياقوت (ت626هـ)، **معجم الأدباء**، تحقيق: إحسان عباس، ط1، ج6، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1993.
- حمـــيد، رضـــا (1996)، الخطـــاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، **مجلة فصول**، مج15، (ع2)، القاهرة.

- حوم، علي (2000)، **ادوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**، الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام.
- الحيدري، بلند (1980)، **ديوان بلند الحيدري**، بيروت: دار العودة.
- خضور، فايز (1985)، **الأعمال الشعرية**، اعترافات الحسين بن علي، حلب:دار طلاس.
- خطابي، محمد(2006)، **لسانيات النص:مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الخياط، جلال (1975)**الأصول الدرامية في الشعر العربي**، بغداد:وزارة الثقافة والإعلام.
- خير بك، كمال(1982) **حركة الحداثة في الشعر العربي والمعاصر**، ط2، بيروت:المشرق للطباعة والنشر.
- داغر، شربل(1988)، **الشعرية العربية الحديثة**:تحليل نصي، الدار البيضاء:دار توبقال.
- داود، أنس (1975)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة:مكتبة عين شمس.
- دربالة، فاروق(2005)، **الموضوع الشعري**:دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد، القاهرة:إيتراك للنشر والتوزيع.
- درويش، محمود(2000)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، ط2، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.
- درويش، محمود(2000)، **جدارية محمود درويش**، بيروت:رياض الريس للكتب والنشر.
- درويش، محمود (1987)، حوار، **مجلة كل العرب**، (ع 23)، القدس.
- درويش، محمود(2009)، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي**: لاعب النرد، بيروت:رياض الريس للكتب والنشر.

- دعيبس، سعد(1992)، **تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث،** الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- دنقل، أمل (1986)، **الأعمال الشعرية الكاملة،** القاهرة: مكتبة مدبولي.
- ديان، ماكدونيل(2001)، **مقدمة في نظريات الخطاب،** ط 1، ترجمة:عز الدين إسماعيل، القاهرة:المكتبة الأكاديمية.
- الدينوري، ابن قتيبة (ت276هـ).**الشعر والشعراء،** ط1، تحقيق: عمر الطباع، بيروت: شركة الأرقم بن أبي الأرقم 1997.
- رحاحلة، أحمد (2008)، **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر،** عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
- رحاحلة، أحمد (2009)، حل المنظوم ونظم المنثور:بين البلاغة والتناص، **مجلة دراسات،** (ملحق المجلد 36)، عدد (1)، الجامعة الأردنية، عمان –الأردن.
- رشدي، رشاد (1966)، البناء الدرامي-1، **مجلة المسرح،** (ع25)، القاهرة، وزارة الثقافة العامة.
- رشدي، رشاد (1966)، البناء الدرامي-2، **مجلة المسرح،** (ع26)، القاهرة: وزارة الثقافة العامة.
- الرماني، علي بن عيسى(ت386هـ)، **النكت في إعجاز القرآن** (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط1، تحقيق: محمد خلف الله وزغلول سلام، دار المعارف: القاهرة، (د.ت).
- الرواشدة، سامح(1995)، **القناع في الشعر العربي الحديث،** دراسة في النظرية والتطبيق، إربد:مطبعة كنعان.
- روسلو، جان(1978)، **ادغار آلا ن بو،** ترجمة: كميل قيصر، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ريد، هربرت (1997)، **طبيعة الشعر،** ترجمة:عيسى العاكوب، مراجعة:عمر شيخ الشباب، دمشق:منشورات وزارة الثقافة السورية.

- زايد، علي عشري (1978)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط1، طرابلس: منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع.
- زايد، علي عشري (1978)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط1، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.
- الزبيدي، مرشد (1994)، **بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والحديث**، بغداد: دار الشؤون الثقافية
- الزمر، أحمد قاسم(1996)، **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر.
- الساعي، أحمد بسام (2006)، **حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية**، دمشق:دار الفكر.
- سرايعة، ياسين(2009)، إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي، **مجلة العلوم الإنسانية**، (ع 42)، السنة السابعة، جامعة الجزائر.
- السعدني، مصطفى (1987)، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، الإسكندرية: منشأة المعارف.
- سعيد، حميد (1984)، **الديوان**، ط1، بغداد: مطبعة الأديب البغدادية.
- سعيد، خالدة (1979)، **حركية الإبداع**:دراسات في الشعر الحديث، بيروت: دار العودة.
- سليمان، نبيل (1992)، **فتنة السرد والنقد**، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر.
- السياب، بدر شاكر(2008)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، ط4، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.
- سومفيل، ليون (1996). التناصية، ترجمة وائل البركات، **علامات**، ج 21، م6، ص 233 –258.

- الــشرع، علــي (1987). **بنــية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- شكري، غالي(1991)، **شعرنا الحديث إلى أين ؟**، ط 3، بيروت:دار الشروق.
- شمس الدين، محمد علي (1981)، **الشوكة البنفسجية**، ط1، بيروت:دار العودة.
- شوشــان، علي آيت (2000)، **السياق والنص الشعري**-من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة.
- شــولز، روبــرت(1994).**السيمياء والتأويل**، ترجمة:سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الصكر، حاتم (1989)، **ما لا تؤديه الصفة**، بغداد:دار الحرية للطباعة والنشر.
- الــصكر، حــاتم(1995)، **مــرايا نرســيس**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- ابــن طباطبا، العلوي (ت 345هـ)، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- طرفة بن العبد، **الديوان**، شرح:الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي السقال، دمشق:مجمع اللغة العربية، 1980.
- طــيفور، ابن أبي طاهر (ت280 هـ)، **المنثور والمنظوم**:القصائد المفردات التي لا مثل لها، تحقيق:محسن غياض، ط1، بيروت -باريس: منشورات عويدات.
- العاني، شجاع، السرد في القصيدة الغنائية، **مجلة أقلام**، بغداد، (ع 4+5)، أيار 1994.
- عــباس، إحــسان(1978)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت:المجلس الوطني للثقافة.
- عــباس، إحــسان (1987)، **بدر شاكر السياب:دراسة في حياته وشعره**، ط4، بيروت: دار الثقافة.

- عباس، إحسان (1983)، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط4، بيروت: دار الثقافة.
- عبد الصبور، صلاح (1972). **ديوان صلاح عبد الصبور** بيروت: دار العودة.
- عبد الصبور، صلاح (1969)، **حياتي في الشعر**، دار العودة: بيروت.
- عبد الفتاح، كاميليا (2007). **القصيدة العربية المعاصرة**، الإسكندرية:دار المطبوعات الجامعية.
- عبيد، محمد صابر، التشكيل مصطلحا أدبيا، **الأسبوع الأدبي**، العدد 1124، 25/ 2008/10، دمشق:اتحاد الكتاب العرب.
- عبيد، محمد صابر (2008)، **السيرة الذاتية الشعرية**، ط2، إربد:عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- عبيد، محمد صابر (2001)، **القصيدة العربية الحديثة:بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عدوان، ممدوح (1992)، **أبداً إلى المنافي**، ط1، قبرص -ليماسول: دار الملتقى للنشر.
- العزب، محمد أحمد (1995)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، فوق سلاسلي أكتبني، ط1، القاهرة.
- العسكري، أبو هلال.(ت بعد 395هـ)، **الصناعتين:الكتابة والشعر**، ط1، تحقيق:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة:دار إحياء الكتب العلمية وعيسى البابي الحلبي، 1952.
- العلاق، علي جعفر(1981)، **مملكة الغجر**، بغداد: دار الرشيد للنشر والتوزيع.
- علي، ناصر(2001)، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عمران، محمد(2000)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، دمشق:منشورات وزارة الثقافة السورية.

- العوفـــي، نجيب(1983)، **جدل القراءة:ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر**، الدار البيضاء:دار النشر المغربية.
- عياشـــي، منذر(1990)، **مقالات في الأسلوبية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- فـضل، صـــلاح (1997)، **مـــناهج النقد المعاصر**، ط1، القاهرة: دار الآفاق العربية.
- فـضل، صـــلاح (1987)، **نظـــرية البنائية في النقد العربي**، ط3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- فهمـــي أحمـــد، فـــوزي (1967)، **المفهـــوم التـــراجيدي والـــدراما الحديثة**، القاهرة:المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب العلوم الاجتماعية.
- الفيـــتوري، محمـــد(1981)، **ديـــوان الفيتوري**، ج1، ط4، بيروت:منشورات الفيتوري.
- القاســـم، ســـميح(1992)، **أعمال سميح القاسم الكاملة**، ط1، ج 4، دار الجيل ودار الهدى.
- القاسم، سميح (1984)، **جهات الروح**، ط1، اللاذقية –سورية: دار الحوار.
- القاسم، سميح (1986)، **شخص غير مرغوب فيه**، عمان، دار الجليل للنشر.
- القاسم، سميح (2005)، **ملك أتلانتس**، ط1، الدار العربية للعلوم.
- قباني، نزار(1988)، **تزوجتك أيتها الحرية**، بيروت:منشورات نزار قباني.
- القرطاجني، حازم(684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، تونس:دار الكتب الشرقية، 1966.
- القـــصيري، فيصل (2006)، **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، ط1، عمان:دار مجدلاوي للنشر.
- القيروانـــي، ابـــن رشيق(ت 463هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط1، القاهرة:مطبعة حجازي.

- الكبيسي، عمران، النزعة الدرامية في المومس العمياء، **مجلة آداب المستنصرية**، (ع6)، 1982، الجامعة المستنصرية:مطبعة الأديب البغدادية.
- الكركي، خالد (1989)، **توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، ط1، بيروت: دار الجيل، عمان:مكتبة الرائد.
- الكركي، خالد(2007)، **رجع الصهيل**، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- كروتشه، بنديتو(1902)، **علم الجمال**، ترجمة:نزيه الحكيم، (د.م):المكتبة الهاشمية، 1963.
- كريستيفا، جوليا (1991)، **علم النص**، ترجمة فؤاد الزاهي، ط1، المغرب: دار توبقال.
- كيرزويل، أديث(1985)، **عصر البنيوية:من لفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة:جابر عصفور، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- لحميداني، حميد(1991)، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- لوكاتش، جورج(1948).**دراسات في الواقعية**، ط2، ترجمة:نايف بلّوز، منشورات وزارة الثقافة:دمشق، 1972.
- ماضي، شكري عزيز(1997)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط1، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المجالي، جهاد (2008)، **دراسات في الإبداع الفني- الإلهام والإبداع الشعري**، عمان:دار الجنادرية للنشر.
- مجموعة من المؤلفين (1992). **طرائق تحليل السرد الأدبي**، الدار البيضاء: منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- محمد، انتصار(2003)، **تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، سوريا.

- مرتاض، عبد الملك(1998).**في نظرية الرواية**:بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، رقم240.
- المزغني، منصف (1986)، **اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة**، ط2، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع.
- مشوح، وليد، (2000)التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، **مجلة ثقافات**، (ع 3)، كلية الآداب:جامعة البحرين.
- مطر، محمد عفيفي(1998)، **الأعمال الشعرية**، ط1، القاهرة:دار الشروق.
- مطر، محمد عفيفي(1972)، **كتاب الأرض والدم**، بغداد:منشورات وزارة الإعلام العراقية.
- مفتاح، محمد (1992)، **تحليل الخطاب الشعري**، ط3، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- مفتاح، محمد(1996)، **التشابه والاختلاف**، ط1، بيروت:المركز الثقافي العربي.
- المقالح، عبد العزيز(1977)، **ديوان عبد العزيز المقالح**، بيروت: دار العودة.
- المقالح، عبد العزيز (2007)، **كتاب المدن**، ط1، بيروت:دار الساقي.
- الملائكة، نازك(1981)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط 6، بيروت: دار العلم للملايين.
- المناصرة، عز الدين(2006)، **الأعمال الشعرية**، ط1، ج2، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- منصور، خيري (1987)، **أبواب ومرايا** – مقالات في حداثة الشعر، ط1، بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(ت711هـ)، **لسان العرب**، ج 3، مادة (قصد) بيروت: دار صادر، (د.ت).
- مهدي، سامي(1987)، **سعادة عولس**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- مهـدي، سامي(1994)، **المـوجة الصاخبة**:شعراء الستينات في العراق، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الموسى، خليل(1980)، مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، **مجلة الموقف الأدبي**، (عدد114) دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الموسى، خليل(1992)، المكونات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة، **مجلـة المعرفة**، السنة الحادية والثلاثون (العدد 351)، دمشق:منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.
- الـنجار، أحمـد(1978)، **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد** من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، القاهرة: دار النهضة العربية.
- الـنجار، مـصلح(2005)، **السراب والنبع:رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العـربية فـي النـصف الثاني من القرن العشرين**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- وهبة، مجدي (1974)، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.
- ويلـيك، رينـيه ووارين، أوستين (1932)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صـبحي، مـراجعة:حـسام الخطيب، ط3، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.
- يوسف، سعدي (1988)، **الأعمال الشعرية**، ط3، ج1، بيروت: دار العودة.
- اليوسـفي، محمـد لطفي(1985)، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، تونس:دار سراس للنشر.
- يونس، علي(1985)، **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث**، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- يـونس علي، محمد (2004)، **مدخل إلى اللسانيات**، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد.

القصيدة الطويلة
في الشعر العربي المعاصر



دار الحامد للنشر والتوزيع
الأردن - عمان - ص.ب. 366 عمان 11941 الأردن
هاتف: 5231081 فاكس: 5235594-009626
E-mail: dar_alhamed@hotmail.com
daralhamed@yahoo.com
www.daralhamed.net
9789957326296